

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ
ΚΑΙ
ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ
ΣΤΗ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

Διπλωματική εργασία του
Βασίλη Βασιλείου
Α.Ε.Μ. 514

Επιβλέπων :
Αντώνιος Αλυγιάκης
Αν. Καθηγητής Α.Π.Θ.

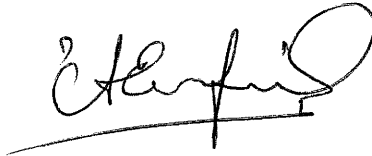
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΙΟΥΛΙΟΣ 1998

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΜΟΝΟΦΩΝΙΑ
ΚΑΙ
ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑ
ΣΤΗ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ**

Διπλωματική εργασία του
Βασίλη Βασιλείου
Α.Ε.Μ. 514

Επιβλέπων :
Αντώνιος Αλυγιάκης
Αν. Καθηγητής Α.Π.Θ.



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΙΟΥΛΙΟΣ 1998

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η Ελληνική παραδοσιακή μουσική, Εκκλησιαστική και κοσμική, είναι συνυφασμένη με τη μονοφωνία. Μια μονοφωνία τις αρχές της οποίας μπορεί να αναζητήσει κανείς στο μουσικό πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας. Υπάρχουν δε σαφείς ενδείξεις ότι η έννοια της μονοφωνίας, τόσο στους αρχαίους και αρχαϊκούς χρόνους όσο και στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο μέχρι και τις μέρες μας είναι συνδεδεμένη με την ομοιοτία μάλλον παρά με την ετεροιοτία (επεξηγητικά σχόλια για τους όρους ομοιοτία, ετεροιοτία, κ.ά. γίνονται στην Εισαγωγή).

Έκφραση αυτής ακριβώς της μονοφωνίας αποτελεί το ισοκράτημα. Το ισοκράτημα είναι ο βασικότερος, αν όχι ο μοναδικός, φορέας αρμονίας, έτσι όπως την καταλαβαίνουμε σήμερα, στην Ελληνική παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική. Η επιστημονική θεμελίωση αλλά και η διατήρηση της εκφραστικής λειτουργικότητας, μέσα από την προφορική παράδοση, αυτού του φορέα θα συντελέσει στη διατήρηση και ανάδειξη της Ελληνική μουσικής γενικότερα.

Στην παρούσα εργασία καταβάλλεται μία προσπάθεια παρουσίασης και σε βάθος μελέτης της ιστορικής εξέλιξης, του θεωρητικού και θεολογικού υπόβαθρου και της εφαρμογής στην πράξη του ισοκρατήματος, που αποτελεί, αναπόφευκτη εξέλιξη της μονοφωνίας, αποβλέποντας σε μια επιστημονική, κατά το δυνατό, θεμελίωση του ρόλου και της λειτουργικότητας του με τη βοήθεια τόσο της γραπτής παράδοσης που περιλαμβάνει θεωρητικά εγχειρίδια, πραγματείες, ειδικές μελέτες, μονογραφίες και αναφορές σε περιοδικά (19^{ου} και 20^{ου} αιώνα), όσο και της προφορικής παράδοσης έτσι όπως καταγράφεται σε μουσικά βιβλία της σύγχρονης εποχής αλλά και όπως παραδίδεται μέσα από την ψαλτική τέχνη και τους φορείς της, τους ψάλτες.

Πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι πηγές στις οποίες μπορεί να ανατρέξει κανείς για να διαπραγματευτεί ένα εξειδικευμένο θέμα, που αφορά στην Εκκλησιαστική μας μουσική, όπως το ισοκράτημα είναι δυσεύρετες. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους :

(α) επειδή οι γραπτές πηγές και τα βοηθήματα όχι μόνο είναι λίγα αλλά και οι αναφορές ή πληροφορίες που διαθέτουν για το αντικείμενο είναι λίγες έως ελάχιστες,

(β) λόγω του ότι η προφορική παράδοση δε φαίνεται να διασώζει μία ολοκληρωμένη εικόνα περί της λειτουργικότητας άρα και του τρόπου χρήσης του ισοκρατήματος.

Λόγω ακριβώς του μεγάλου βαθμού δυσκολίας τόσο στην αναζήτηση όσο και στη σύνταξη του υλικού θεωρείται σκόπιμο να εκφραστούν ευχαριστίες σε όσους βοήθησαν στην ολοκλήρωση της εργασίας αυτής. Ιδιαίτερες ευχαριστίες, υπάρχει η ανάγκη να εκφραστούν στον καθηγητή κ. Αντώνιο Αλυγιάκη ο οποίος με τις χρήσιμες οδηγίες και υποδείξεις του συνέβαλε στην αριότερη παρουσίαση της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	I
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	VI
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	VIII
Ορολογίες.....	VIII
Ίσο.....	VIII
Ισοκράτημα.....	X
Αρμονία.....	XI
Πολυφωνία.....	XIII
Πολυτονία.....	XIII
Ετεροφωνία.....	XIII
Ετεροτονία.....	XIV
Μονωδία.....	XIV
Μονοφωνία.....	XIV
Ομοτονία.....	XIV
Ομοφωνία.....	XIV
1.ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ - ΠΡΟΕΥΛΕΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ.....	1
1.1. Πηγές για την ιστορία της μουσικής των πρώτων χρι- στιανικών αιώνων.....	1
1.2. Εισαγωγή και χρήση της μουσικής γενικότερα στην αρ- χέγονο Χριστιανική Εκκλησία.....	1
1.2.1. Ιστορικές προϋποθέσεις.....	1
1.2.2. Η Ελληνική μουσική στη χριστιανική λατρεία....	3
1.3. Η χρήση της μουσικής στη χριστιανική Εκκλησία από τον 4 ^ο αιώνα μέχρι την εμφάνιση της σημειογραφίας.....	4
1.3.1. Ιστορικές προϋποθέσεις.....	4
1.3.2. Η καθ' ύπακοήν και η αντιφωνική ψαλμωδία.....	5
1.3.3. Ψάλτες και Ισοκράτες στην Αρχαία Εκκλησία.....	6
1.4. Η πορεία μουσικής και ισοκρατήματος κατά την περίο- δο εξέλιξης της σημειογραφίας.....	9
1.5. Μουσική και ισοκράτημα στη νεώτερη εποχή μέχρι σή- μερα.....	10
2.ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ.....	11
2.1. Το μονόφωνο μέλος.....	11
2.1.1. Χρήση του μονοφωνικού είδους ψαλμωδίας στην Εκκλησία.....	11
2.1.1.1. Εκκλησιολογικές προϋποθέσεις.....	11

2.1.1.2. Ιστορικές προϋποθέσεις.....	12
2.1.2. Η φωνητική μουσική στην Εκκλησία.....	14
2.1.2.1. Η απαγόρευση των οργάνων.....	15
2.2. Θεωρητικό Υπόβαθρο.....	16
2.2.1. Η Αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία.....	16
2.2.1.1. Προϋποθέσεις.....	16
2.2.1.2. Περί αρμονικής.....	17
2.2.1.3. Περί συμφωνίας.....	18
2.2.1.4. Περί συστημάτων.....	20
2.2.2. Η εναρμόνιση της εκκλησιαστικής μουσικής.....	21
2.2.2.1. Προϋποθέσεις.....	21
2.2.2.2. Πρώτες εμφανίσεις.....	22
2.2.2.3. Εμφάνιση στην Ελλάδα.....	22
2.2.2.4. Ο 20 ^{ος} αιώνας.....	23
2.3. Εφαρμογές.....	24
2.3.1. Το ισοκράτημα μέσα από τις γραπτές πηγές έρευνας.....	24
2.3.1.1. Τα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια στον 19 ^ο αιώνα.....	24
2.3.1.2. Τα μουσικά περιοδικά στα τέλη του 19 ^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20 ^{ου}	24
2.3.1.2.1. Η αρμονική ή συνηχητική γραμμή.....	26
2.3.1.2.2. Άλλες προτάσεις για το ισοκράτημα.....	26
2.3.1.3. Τα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια στον 20 ^ο αιώνα.....	27
2.3.2. Το ισοκράτημα στα μουσικά βιβλία.....	28
2.3.3. Το ισοκράτημα στην πρακτική της Βυζαντινής μελωδίας.....	28
2.3.3.1. Χαρακτηριστικά της Βυζαντινής μουσικής που επηρεάζουν το ισοκράτημα.....	28
2.3.3.2. Η πράξη.....	30
2.3.3.2.1. Η σολιστική άποψη.....	30
2.3.3.2.2. Η χορική άποψη.....	31
2.3.3.2.3. Το ισοκράτημα.....	32
3. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ - ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ.....	36
3.1. Το Ισοκράτημα στη σύγχρονη μουσική πράξη και θεωρία.....	36
3.1.1. Θεωρία.....	36
3.1.1.1. Τα θεωρητικά και τα μουσικά βιβλία.....	36

3.1.1.2. Η ερευνητική διαδικασία.....	37
3.2. Η πράξη.....	37
3.2.1. Ο ναός.....	37
3.2.2. Η εξωεκκλησιαστική δραστηριότητα.....	38
3.3. Αντιλήψεις.....	38
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	40
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	42
Α.ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ.....	42
Β.ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ.....	66
Γ.ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ - ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ.....	126
Δ.ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ - ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ.....	148
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	168
Α.ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	168
Β.ΓΕΝΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ.....	169
Γ.ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ.....	178
Δ.ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ.....	178

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Εκδόσεων, εγκυκλοπαιδειών και περιοδικών

Ακ	Ακτίνες
Αν	Ανάπλασις
ΑΔΕΕ	Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος
Βυ	Βυζαντινά
ΒΤΕ	Βιβλιοθήκη των Ελλήνων
ΓΠ	Γρηγόριος ο Παλαμάς
ΕΑ	Εκκλησιαστική Αλήθεια
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος
Εκ	Εκκλησία
ΕΙΠ	Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός
Εφ	Εφημέριος
ΕΦ	Εκκλησιαστικός Φάρος
ΕΕΒΣ	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών σπουδών
ΕΕΘΣ	Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής
ΕΜΣΚ	Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως
Θ	Θεολογία
ΘΗΕ	Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια
ΙΒΜ	Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας
ΙΝΣ	Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών
ΜΚ	Μουσικός Κόσμος
ΜΠΦ	Μουσικό Παράρτημα Φόρμιγγος
Ο	Ορθοδοξία
ΠΕΑ	Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας
Σ	Σύναξη
ΤΕΜΒ	Τόμος Εόρτιος χιλιοστής εξακοσιοστής επετείου Μεγάλου Βασιλείου (379-1979), Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
ΦΑ	Φόρμιγξ Α' περίοδος (1901-1905)
ΦΒ	Φόρμιγξ Β' περίοδος (1905-1912)

Άλλες συντομογραφίες και σύμβολα

αι.	αιώνας, αιώνες	κ.ά.	και άλλα, άλλοι
ανατ.	ανάτυπο	κ.ε.	και εξής
αρ.	αριθμός, αριθμοί	κ.λ.π.	και τα λοιπά
βλ.	βλέπε	μετ.	μετάφραση
έκδ.	έκδοση	ό.π.	όπου παραπάνω
έτ.	έτος	παρ.	παράρτημα

πιν. πίνακας
πρβλ. παράβαλε
σ. - σσ. σελίδα - σελίδες
σημ. σημείωση

τ. τόμος
τχ. τεύχος
φωτ. φωτοτυπικό
[] διασαφήνιση

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ορολογίες

Επειδή στην εργασία αυτή αναφέρονται όροι που εννοιολογικά επιδέχονται πολλές ερμηνείες και εξηγήσεις στις διαφορετικές, κατά περίπτωση, πηγές, θεωρήθηκε σκόπιμο να αναλυθούν, από την αρχή, κάποιοι συγκεκριμένοι όροι ούτως ώστε, αποφεύγοντας παρεξηγήσεις που ενδεχομένως να δημιουργηθούν, να γίνει κατορθωτή η πληρέστερη κατανόηση της επεξεργασίας του θέματος έτσι όπως γίνεται στα επόμενα κεφάλαια.

Ίσο

Ετυμολογικά το *ίσο*, παράγεται από το επίθετο "ίσος" που εξηγείται ως ο ίδιος κατά το ποσό, το μέγεθος ή την αξία¹. Στη Βυζαντινή βιβλιογραφία αναφέρεται ότι προέρχεται και από το "ευθύς" ή "απ' ευθείας"².

Ακολουθώντας με κάποια χρονολογική σειρά τις διάφορες εκδοχές και ερμηνείες που αποδίδονται στο *ίσο* μπορεί κάποιος να παρατηρήσει τα εξής :

(α) οι πρώτες γραπτές αναφορές³ παρουσιάζουν το *ίσο*⁴ ως ένα από τα πρώτα σημαδόφωνα της Βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας⁵. Σημειογραφικά φαίνεται να προέρχεται από την αλφαβητική σημειογραφία της αρχαίας Ελληνικής μουσικής⁶. Ως εφευρέτης του, μαζί με το *ολίγον* και την *απόστροφο*⁷, αναφέρεται⁸ ο, ανάμεσα σε άλλα, γνωστός θεωρητι-

1. Βλ. Τεγόπουλου-Φυτράκη, *Ελληνικό Λεξικό*, έκδ. 7^η, Αθήνα 1993, σσ. 327,328

2. Βλ. Φιλοξένους Κυριακού, *Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολη 1868, σσ. 119-120.

3. Τέτοιες αναφορές εμφανίζονται βασικά σε χειρόγραφους κώδικες και ειδικά σε κώδικες που αναφέρονται ως "Προθεωρίες των Παπαδικών". Περί παπαδικών και μεθόδων ή προθεωριών βλ. Στάθη Γρηγόρη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - "Ἅγιον Ὅρος, IBM, τ. Α', Ἀθήναι 1975, σσ. λβ'-λς' και του ιδίου, *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελωποιᾶς*, IBM, Μελέται 3, έκδ. 3^η, Αθήνα 1994, σ. 60 κ.ε.

4. Το κείμενο μιας συνθιτισμένης Προθεωρίας των Παπαδικών αρχίζει περίπου ως εξής : "...Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστίν, χωρὶς τοῦτου οὐ κατορθοῦται φωνή. Λέγεται δὲ ἄφωνο οὐκ ὄντι φωνῆν οὐκ ἔχει, φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δὲ. Καὶ διὰ μὲν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον,..." βλ. Tardo L., *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σ. 151. Σχόλια για το κείμενο βλ. Χουρμουζίου Στυλιανού, *Εἰς τὰς περὶ ἐναρμονίσεως τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐξενεχθείσας γνώμας*, ΦΒ, ἔτος ζ'(Η'), αρ. 23-24, 15-30 Ιουνίου 1911, σ. 3.

5. Πρβλ. Φιλοξένους Κυριακού, ὁ.π., σ. 119, Στεφανίδου Βασιλείου, *Σχεδιάγραμμα περὶ μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, ΠΕΑ, τεύχος Ε'(1902), σ. 272, Tardo L., ὁ.π. και Μοζαράκη Δέσποινας, *Μουσικὴ ἐρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορεῖτικα χειρόγραφα*, έκδ. 2^η, Αθήνα 1992, σ. 107.

6. Πρόκειται για παραλλαγή, σε πεσμένη μορφή, του κεφαλαίου γράμματος ιῶτα (Ι).

7. Συγκεκριμένα αναφέρονται, "...ἡ ἴση, τὸ ὀλίγον καὶ ὁ ἀπόστροφος...", ως οι τρεις βασικοί τόνοι πάνω στους οποίους κτίζονται ὅλα τα υπόλοιπα σημαδόφωνα της Βυζαντινῆς μουσικῆς σημειογραφίας, βλ. Ἀωνύμου Α,Β,С, (Ψευδο-Δαμασκηνού), *Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης περὶ σημαδίων καὶ τόνων καὶ φωνῶν καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παραλλαγῶν καὶ ὅσα ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῃ διαλαμβάνουσι*, Tardo L., ὁ.π., σ. 209 και Ψάκου Κωνσταντίνου, «Δημοσίευσις ἀρχαίων χειρογράφων» (Ἀωνύμου, *Κανόνια τῶν ὀκτώ ἡμῶν*), ΦΒ, ἔτ. Β', αρ. 3-4, 15-31 Μαΐου 1906, σσ. 5-6. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ὅτι "...ὅταν μὲν τίθενται λέγονται σημάδια, ὅταν δὲ ψάλλονται λέγονται τόνοι...". Πρβλ. Ἀωνύμου Α,Β,С, (Ψευδο-Δαμασκηνού), ὁ.π. και Κυριλλου Τήνου του Μαρμαρινού, *Εἰσαγωγή μουσικῆς κατ' ἐρωταποκρίσιν, εἰς βροτέραν κατάληψιν τῶν μαθητιῶντων*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 1, 15 Μαρτίου 1905, σ. 4.

8. Βλ. Ἀωνύμου Α,Β,С, (Ψευδο-Δαμασκηνού), ὁ.π., Φιλοξένους Κ., ὁ.π., σ. 119, Χρυσάνθου Μαδύτων, *Θωρητικὸν μέγα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Τεργέστη 1832 (φωτ. ανατ. Ἀθήναι 1976-77), μέρος 2^ο, σ. vi,

κός της μουσικής, εκπρόσωπος της Πυθαγόρειας σχολής μουσικής των αρχαίων Ελλήνων, Κλαύδιος Πτολεμαίος¹ (2^{ος} μ.Χ. αιώνας).

(β) Το ίσο αναφέρεται, επίσης, ως το πρώτο και βασικότερο σημαδόφωνο σε γνωστές μεθόδους² εκμάθησης της Βυζαντινής μουσικής.

(γ) Σε άλλες, εξίσου σημαντικές, αναφορές, το ίσο φέρεται να χρησιμοποιείται, παράλληλα με την σχετική ετυμολογική αναφορά³, και ως χειρονομικό σημάδι⁴ που αφορά στην προφορική παράδοση της ψαλτικής τέχνης.

(δ) Υπάρχουν ακόμη, σχετικά λίγες, αλλά σημαντικές αναφορές που παρουσιάζουν το ίσο να δηλώνει αντίστοιχα τόσο την "διπλοφωνία"⁵ ή "επταφωνία" και την "αντιφωνία"⁶.

(ε) Επίσης, το ίσο παρουσιάζεται και ως ο *αρκτικός φθόγγος* ή ο πρώτος και κύριος φθόγγος⁷ της κλίμακας¹ και, κατά συνέπεια, ο κατα-

Σάθα Κωνσταντίνου, *Ιστορικών δοκίμιον περί θεάτρου και μουσικής τῶν Βυζαντινῶν*, Βενετία 1878 (φωτ. ανατ. 'Αθήνα 1979), σ. σβ', σημ. 2 και Ψάχου Κ., *Επιστολιμαία Διατριβή*, ΦΒ, έτ. Β', αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1906, σσ. 4-6.

1. Περί Κλαύδιου Πτολεμαίου βλ. Γεωργιάδης, *Αρχαίοι αρμονικοί συγγραφείς, Εύκλειδης, Γαθδέντιος, Βακχεῖος ὁ Γέρων, Κλειονεῖδης, Πτολεμαῖος, Ἀλύπιος, Ἀρχαίοι ὕμνοι*, ΒΤΕ, τ. 1^{ος}, Ἀθῆναι 1995, σ. 257 και Nuebecker J. A., *Ἡ μουσική σπιν Ἀρχαία Ελλάδα*, έκδ. Οδυσσεάς ΕΠΕ (μετ. Φιδετζή), Ἀθήνα 1986, σ. 39. Από τον Κλαύδιο Πτολεμαῖο φαίνεται να αντλούν πληροφορίες ὄλοι, σχεδόν, οι θεωρητικοί της μουσικής της Βυζαντινῆς ἀλλά και μεταβυζαντινῆς περιόδου. Τέτοιες πληροφορίες βρίσκουμε στους Ἰωάννη Δαμασκηνό, Μανουὴλ Βρυέννιο, Γεώργιο Παχυμέρη, Μιχαὴλ Ψελλό (οι τελευταῖοι τρεῖς μάλιστα αναφέρονται ως υπομνηματιστές του εγχειριδίου των Ἀρμονικῶν του Πτολεμαίου βλ. Gastoue Amedee, *Ἡ Ἀρχαία Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ σημειογραφία ταύτης*, ΦΒ, έτ. Δ'(ς'), αρ. 19-20, 15-31 Ἰανουαρίου 1909 (μετ. Παπά Νικολάου), σ. 7). Παρόμοιες πληροφορίες αντλούν και οι Kostlin, Rebours, Gastoue (βλ. Kostlin H. A., *Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων*, ΦΒ, έτ. Δ'(ς'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1909 (μετ. Μάλτου), σσ. 6-7, και Gastoue A., ὁ.π.). Πρβλ. Στεφανίδου Β., ὁ.π., σσ. 81-82.

2. Πρόκειται για διάφορες περιπτώσεις μεθόδων στις οποίες ξεχωριστή θέση ἔχει το «Μέγα ἴσον», η περίφημη μέθοδος του Ἰωάννη, Μαῖστορος, του Κουκουζέλη. Ἄλλες μέθοδοι που αναφέρονται στο ίσο ως βασικό σημαδόφωνο εκμάθησης της Βυζαντινῆς μουσικῆς είναι αὐτές των, Νικηφόρου Ηθικού, Ἰωάννη Γλυκύ, και Ξένου του Κορώνη. Πληροφορίες για τις μεθόδους αὐτές και ἰδίως αὐτῆς του Κουκουζέλη βλ. Στάθη Γρ., *Τὰ Χειρόγραφα...*, ὁ.π., τόμος Β'(1976), σσ. 39-42 και 145-146 και του ἰδίου, *Οἱ Ἀναγραμματισμοί...*, ὁ.π., σσ. 56-59 και 126-127. Για το κείμενο της τελευταίας, σε μουσικὴ σημειογραφία βλ. Κυριαζίδου Ἀγαθαγγέλου, *Ἐν Ἀνθῶς τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1896, σσ. 127-144 και χωρὶς τη μουσικὴ σημειογραφία βλ. Χρυσάνθου, ὁ.π., σ. XLIV. Πρβλ. Φιλοξένους Κ., ὁ.π., σσ. 119-120.

3. Βλ. Γαβριὴλ Ἱερομονάκου, *Περί τῆς τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδιῶν ὁμολογίας καὶ ἑτέρων χρῆσιμων*, Tardo L., ὁ.π., σσ. 190-191, Hannick Christian und Wolfram Gerda, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung uber den Kirchengesang, Corpus Scriptorum de re musica, Band I*, Wien 1985, σσ. 54-56, Βαμβουδάκη Ἐμμανουὴλ, *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν*, τ. Α', Σάμος 1938, σσ. 9-12, Στεφανίδου Β., ὁ.π., σσ. 272-274 και Χαλάτσογλου Παναγιώτη, *Σύγκρισις τῆς Ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν*, ΠΕΑ, τχ. 2^ο(1900), σσ. 81-82.

4. Περί χειρονομίας των σημαδιῶν βλ. Γαβριὴλ Ἱερομονάκου, ὁ.π., σσ. 190-196, Βλεμμίδου Μιχαὴλ, *Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν σημαδιῶν ἐρμηνευομένη καθ' ἕκαστον*, Tardo L., *L' antica...*, ὁ.π., σ. 245, Χαλάτσογλου Παναγιώτη, ὁ.π., σσ. 81-86, Βιολάκη Γεωργίου, *Κρίσις τῆς εἰδικῆς Τεχνικῆς ἐπιτροπῆς, περὶ τινῶν ἐκκλησιαστικῶν ἡσμάτων ἐκ τῆς ἀρχαίας παρασημαντικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς νῦν ἐν χρῆσει μετενεχθέντων, ἐν τῇ ἑνταυθα δὲ ρωσικῇ ἀρχαιολογικῇ Ἰνστιτούτῳ ψαλέντων, καὶ ἐν τῇ ὑπ' ἀρ. 557 φύλλῳ τοῦ «Ταχυδρόμου» τῆς 3 Μαρτίου 1909 δημοσιευθέντων*, ΠΕΑ, τχ. 3^ο(1900), σ. 117, Φιλοξένους Κ., ὁ.π., σ. 120 και Χρυσάνθου, ὁ.π., σ. 92. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις το ίσο παρουσιάζεται να διαιρεῖται σε τέσσερις μεθόδους ἢ ἐνέργειες : ἴσο μαθήματος, λόγου, τρισυλλαβίας και φανέρωσης, βλ. σχετικά Στάθη Γρ., *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς Βυζαντινῆς σημειογραφίας*, IBM, Μελέται 2, έκδ. 3^ο, Ἀθῆναι 1993, σσ. 56-57, Απόστολου Κώστα Χίου, *Θεωρητικόν*, Κώδις 1867 ΕΒΕ(1820), έκδ. Καρακατσάνη Χαράλαμπος, Βυζαντινὴ Ποταμῆς, τ. Α', Ἀθῆναι 1995, σσ. 73-75.

5. Ἐτσι ονομάζεται ο διπλασιασμός σπιν οκτάβα, συνήθως πρὸς τα πάνω, του αρχικοῦ φθόγγου.

6. Σχετικὰ με τη "διπλοφωνία", "επαφωνία" και "αντιφωνία" βλ. Rebours J. B., *Δημοσιεύσεις ἀρχαίων χειρογράφων, Πραγματεῖα τοῦ XV αἰῶνος περὶ Βυζαντινῆς μουσικῆς*, ΦΒ, έτ. ζ'(Η'), αρ. 9-10, 15-30 Νοεμβρίου 1910, σ. 5, Γαβριὴλ Ἱερομονάκου, ὁ.π., σ. 192, Βαμβουδάκη Ἐμμ., ὁ.π., σ. 54 και Στάθη Γρ., *Οἱ Ἀναγραμματισμοί...*, ὁ.π., σ. 35.

7. Το ίσο ακριβῶς επειδὴ ως σημάδι δεν δηλώνει οὔτε ἀνάβαση οὔτε κατάβαση ἀλλά παραμονὴ στον ἰδιο φθόγγο δεν φέρει ἀριθμὸ που να δείχνει ποσότητα εἴτε πρὸς τα πάνω εἴτε πρὸς τα κάτω (στα θεωρητικὰ εγχειρίδια

ληκτικός ή η βάση πάνω στην οποία θα βαδίσει το συγκεκριμένο μάθημα².

(ζ) Νεώτερες αναφορές θέλουν το ίσο συνώνυμο του τονικού ύψους³ πάνω στο οποίο, ανεξάρτητα από τον ήχο, θα ψάλλει κάποιος ένα μάθημα.

(z) Τέλος, το ίσο χρησιμοποιείται και ως ρυθμική φωνή, χρονική μονάδα της παρασημαντικής⁴ στην καταγραφή των άφωνων σημαδιών τα οποία μπορεί να ξεχωρίσει κανείς μόνο με τη χειρονομία.

Έχει παρατηρηθεί ότι στη σύγχρονη εποχή και ειδικά στον 20^ο αιώνα στη βιβλιογραφία και λεξικογραφία για τα διάφορα στοιχεία της Βυζαντινής μουσικής καθώς και τις διάφορες μεθόδους που κυκλοφορούν το ίσο ερμηνεύεται με αρκετές από τις έννοιες που έχουν αναφερθεί⁵.

Στην παρούσα εργασία οι αναφορές στο ίσο θα έχουν τη σημασία του σηματοφώνου και της ποσοτικής του ενέργειας, μάλλον, παρά την έννοια της μελωδικής βάσης ή ενός συστήματος συνήχησης.

Ισοκράτημα

Το *ισοκράτημα* δεν απαντάται ως όρος στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, τουλάχιστον στη πρώιμη και μέση, που να σημαίνει κάτι το συγκεκριμένο όπως, στην προκείμενη περίπτωση, κάποιο είδος συνή-

σημειώνεται ως ισοδύναμο με 0), όπως όλα τα άλλα σημάδια. Πρβλ. Rebours J. B., ό.π., Γαβριήλ Ιερομονάχου, ό.π. και Μazarάκη Δέσποινας, ό.π., σ. 117.

1. Θα πρέπει να εννοηθεί με τη σημασία του Αρχαιοελληνικού "τρόπου", του Βυζαντινού "ήχου" και του Αραβοπερσικού "μακάμ".

2. Η έννοια της λέξης με τη γνωστή μορφή της ως ουσιαστικό του μαθάνω και όχι με την εξειδικευμένη έννοια στη Βυζαντινή μουσική που δηλώνει ένα συγκεκριμένο είδος σύνθεσης η οποία αρχίζει να υφίσταται με την κατάλυση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Για την αντίστοιχη λέξη με την τελευταία έννοια βλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 89.

3. Η ευθύνη της επιλογής του τονικού ύψους ανήκει στον Πρωτοψάλτη ("του κανονίζειν τα ίσα και ποιείν τὰς ἐνάργξεις") ο οποίος φαίνεται να την μεταβιβάζει στον πρωτοκανόναρχο. Βλέπε σχετικά Βουδούρη Άγγελου, *Οί μουσικοί χοροί τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας κατά τοὺς κάτω χρόνους*, Ο, έτ. Θ'(1934), σσ. 343-348, 372-378, 532-537 και ΙΑ'(1937), σσ. 95-99, 128-129, 153-156, 187-191, 252-258, 283-290 όπως και ανατ. Ο., Κωνσταντινούπολη 1935, σ. 12 και 17 αντίστοιχα, Βασιλειάδη Ν., *Ὁ προσδιορισμός τοῦ ἴσου ἐν τῷ ψάλλειν*, ΠΕΑ, τκ. 3^ο(1900), σ. 87 κ.ε. και Παπαδοπούλου Γεωργίου, *Πρακτικά τῆς 67^{ης} συνεδρίασης (ΕΖ') τῆ 31 Ὀκτωβρίου 1900 τοῦ ΕΜΣΚ*, ό.π., σσ. 161-162.

4. Βλ. Μazarάκη Δέσποινας, ό.π., σ. 146. Σε μεθόδους της σύγχρονης εποχής παρατηρείται να χρησιμοποιείται το ίσο ως μονάδα χρονικής αγωγής (π.χ. $\text{—}=\text{120}$) δείχνοντας τον συγκεκριμένο τρόπο ή δρόμο με τον οποίο πρέπει να εκτελεστεί το μάθημα, βλ. Φαρλέκα Εμμανουήλ, *Δοξολογίαί και Πολύχρονισμοί*, Έν Ἀθήναις 1936 (βλ. παρ. πιν. Γ', σσ. 144-147), πρβλ. Ψάκου Κ., *Ὁ χρονοδείκτης ἐν τῇ ἡμετέρᾳ μουσικῇ*, ΦΒ, έτος Ζ'(Θ'), αρ. 23-24, 15-30 Ιουνίου 1912, σ. 3 (βλ. παρ. πιν. Δ', σ. 167). Ως τρόπος ή δρόμος πρέπει, εδώ, να εννοηθεί η διαφορετική χρονική μέθοδος με την οποία θα ψάλλει κάποιος και όχι ένα σύστημα διάταξης των διαστημάτων μίας κλίμακας. Βλέπε σχετικά Στάθη Γρ., *Μορφολογία και έκφραση τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, Αθήνα 1980, σσ. 36-37, του ίδιου, *Τὰ Χειρόγραφα...*, ό.π., σσ. κδ'-λ' και του ίδιου, *Οί Ἀναγραμματισμοί...*, ό.π., σσ. 37-47.

5. Βλέπε επιλεκτικά ΘΗΕ, τ. 6^{ος}, Ἀθήναι 1965, σ. 1026, Ελευθερουδάκη, *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν*, τ. 6^{ος}, Αθήναι 1929, σ. 843, Βεργωτή Γεωργίου, *Λεξικόν Λειτουργικῶν και Τελετουργικῶν Ὁρων*, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 111, Τολίκα Ολυμπίας, *Επίτομο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1993, σ. 151, Κωνσταντινίδου Μαρίας, *Λεξικό για τῆ Θεωρία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 91, Καρά Σίμωνος, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς - Θεωρητικόν*, τ. Α', σσ. 5-6, Ευθυμιάδη Αβραάμ, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, έκδ. 3^η, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 23 και σσ. 463-465, Χατζηθεόδωρου Θεόδωρου, *Ἀπλή Μέθοδος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Αθήναι 1977, σ. 96, Πανά Κωνσταντίνου, *Θεωρία, Μέθοδος και Ὀρθογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, έκδ 1^η, Αθήναι-Πάτραι 1970, σ. 103.

χησης το οποίο να διέπεται από κάποιους κανόνες. Αν και οπωσδήποτε η πρακτική "του κρατείν το ίσον" φαίνεται να κάνει την εμφάνιση της από τις πρώτες χρονολογικά, χειρόγραφες, ως επί το πλείστον, μαρτυρίες¹ ουδέποτε αναφέρεται ως ισοκράτημα. Βέβαια αναφέρονται οι ισοκράτες ως οι "κρατούντες το ίσο" αλλά το ίσο δεν φέρεται ως αντικείμενο της λειτουργίας των τελευταίων.

Αντίθετα η λειτουργία αυτή αναφέρεται ως "βάσταμα" ή "κράτημα"² ή απλά, όπως έχει ήδη αναφερθεί, "ίσο"³.

Οι πρώτες αναφορές⁴ που μιλούν για ισοκράτημα με τη συγκεκριμένη λειτουργία θα πρέπει να αναζητηθούν, μάλλον, μετά την μεταρρύθμιση του 1814 και προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, μέσα στις διάφορες πραγματείες που αναφέρονται στη Βυζαντινή μουσική και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει, καθώς και μέσα από τα νεώτερα και σύγχρονα θεωρητικά του 20^{ου} αιώνα.

Στην εργασία, από τώρα και στο εξής, οι αναφορές που θα γίνονται για να δηλώσουν τη λειτουργία και πρακτική της συνήχησης ως είδους μιας στοιχειώδους αρμονίας, έτσι όπως εννοείται σήμερα, θα χρησιμοποιούν τον όρο *ισοκράτημα*.

Αρμονία

Ο όρος έχει μεγάλη ιστορία εξέλιξης από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας σε παγκόσμιο επίπεδο.

Οι διαφορετικοί τρόποι ερμηνείας και χρήσης στη πρακτική της μουσικής έχουν, σε ορισμένες περιπτώσεις, προκαλέσει σύγχυση στον

1. Πληροφορίες μπορεί να βρει κάποιος και στα έργα μεγάλων Πατέρων της Ανατολικής Ορθοδόξου Εκκλησίας. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι όροι "...ὕπνχουσιν...", "...ξυνηπέχει...", "...συνυπνχούντα...", "...συμβοῶντες...", "...ὕπνχουσιν...", βλ. αντίστοιχα Αντωνίου Αλυγιάκη, «*Ἡ Λειτουργικὴ Μουσικὴ κατὰ τὸ Μέγα Βασίλειον*», ανατ. ΤΕΜΒ, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 280, Μαρτίνου Ἰωάννου, «*Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ καταγωγὴ αὐτῆς*, ΦΑ, ἐτ. Α', αρ. 10, 15 Φεβρουαρίου 1902, σ. 1, Παπαδημητρίου Κωνσταντίνου, *Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος*, Αθήναις 1921, σ. 21 καὶ *Μουσικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. 1^{ος}, Ἐν τῇ Πατριαρχικῇ τυπογραφίᾳ (Κωνσταντινούπολις) 1868, σ. μ'.

2. Βλ. Στάθη Γρ., *Οἱ Ἀναγραμματισμοί...*, ὁ.π., σ. 31, 36-37, 105.

3. Ενδεικτικά βλ. Παχτίκου Γεώργιου, «*Ἡ Ἑλληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἀρμονικὴ πολυφωνία*, ΕΑ, ἔτος ΚΒ', αρ. 31, 2 Αυγούστου 1902, σ. 336, Ψάχου Κ., *Περὶ Ἰσου*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 6, 31 Μαΐου 1905, σσ. 1-2 καὶ Παγανά Νικολάου, *Καταρτισμὸς χορῶν Ἰσοκρατῶν καὶ Κανοναρχῶν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ*, ΦΑ, ἔτος Α', αρ. 23-24, 1-15 Σεπτεμβρίου 1902, σ. 7.

4. Ὅπως ἔχει αναφερθεῖ προηγουμένως οἱ αναφορὲς στο 19^ο αἰῶνα εἶναι ἰδιαίτερα ἀραιὲς γιατί ἀκριβῶς μιλοῦν γιὰ ἰσοκράτες, γιὰ "ἰσοκρατοῦντες τὸ ἴσον" καὶ ὅχι γιὰ ἰσοκράτημα. Στον 20^ο αἰῶνα οἱ αναφορὲς πληθαίνουν καὶ ὅσο πλησιάζει κανεὶς στὴ σύγχρονη ἐποχὴ ἡ χρῆση τοῦ νέου ὀρου εἶναι ἐντονότερη ἔχοντας ἔτσι ὡς ἀποτέλεσμα τὴν καθιέρωση τοῦ. Σχετικὰ με τὴς αναφορὲς ἔτσι ὅπως παρουσιάζονται χρονολογικὰ βλ. Αναστασίου Νικολάου, *Τὸ Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Ἀθήναις 1881 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975), σ. 13, Παπαδοπούλου Ευστράτιου, «*Ἡ καθ' ἡμῶς ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ΕΑ, ἐτ. 8^ο, 18 Νοεμβρίου 1887 - 26 Οκτωβρίου 1888, Κωνσταντινούπολις 1887-1888, σσ. 120-121, Πασπαλλῆ Δημητρίου, *Τὸ ζήτημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ΕΑ, ὁ.π., σ. 177, Παγανά Ν., ΕΑ, ἐτ. 16^ο, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, Κωνσταντινούπολη 1897, σσ. 311, 368, σημ. * καὶ 1-3 ἀντίστοιχα, Νικοκλή Λεωνίδα, *Καταρτισμὸς μουσικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ*, ΠΕΑ, τκ. 3^ο(1900), σ. 99, Παχτίκου Γεώργιου, ὁ.π., Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικὸν συντομώτατον*, μέρος 1^ο, Ἀθήναις 1902, σ. 115. Σύγχρονες αναφορὲς θὰ παρουσιαστοῦν σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο.

τρόπο που πρέπει, και στο βαθμό που πρέπει, να χρησιμοποιείται η αρμονία στην παραδοσιακή μουσική των Ελλήνων ιδίως την νεώτερη τόσο την Εκκλησιαστική όσο και τη Δημοτική, με συνέπειες που ακόμα ταλαιάζουν το οικοδόμημα και τη φιλοσοφία της παραπάνω μουσικής.

Ετυμολογικά η *αρμονία* παράγεται από το ρήμα αρμόζω και σημαίνει την κανονική σχέση των μερών προς το σύνολο, τη σωστή αναλογία ή διάταξη τους¹.

Για τις διάφορες εκδοχές του όρου μπορούν να αναφερθούν τα παρακάτω :

(1) Οι πρώτες αναφορές² για τη χρήση του όρου εμφανίζονται στη μουσική των αρχαίων Ελλήνων. Στην τελευταία ο όρος *αρμονία* συχνά παίρνει τη θέση :

(α) της μουσικής γενικά,

(β) της συμφωνίας των ήχων,

(γ) του διαστήματος της ογδός ή δια πασών,

(δ) του τρόπου³ γενικά,

(ε) του ξεχωριστού είδους τρόπου (π.χ. Δωρική, Λυδική Φρυγική,...),

(ς) της σύνταξης συστημάτων (Ευκλείδης) και

(z) του εναρμόνιου γένους.

(2) Μεταγενέστερες αναφορές υπάρχουν σε θεωρητικά⁴ της Βυζαντινής περιόδου, τα οποία μεταχειρίζονται τον όρο περίπου όπως αυτό γίνεται στην αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία.

1. Βλ. Τεγόπουλου-Φυτράκη, ό.π., σ. 109, Ελευθερουδάκη, ό.π., σ. 480. Πρβλ. Σπυρίδη Χαράλαμπος, *Ευκλείδου Κατατομή Κανόνος*, Αθήναι 1996, σ. 166 και Μιχαηλίδη Σόλωνα, *Εγκυκλοπαίδεια πής Αρχαίας Έλληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, έκδ. 2^η, Αθήνα 1989, σσ. 53-54.

2. Για σχετική βιβλιογραφία βλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., Φιλοξένους Κ., ό.π., σ. 25, ΘΗΕ, τ. 3^{ος}, Αθήναι 1963, σσ. 201-202, Θερεϊανού Ευσταθίου, *Περί πής μουσικής πών Έλλήνων και ιδίως πής Έκκλησιαστικής*, Έν Τεργέστη 1875 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975), σσ. 15-16, Κουπιώρη Παναγιώτη, *Λόγος πανηγυρικός περί πής καθ' ήμās Έκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνησι 1876 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975), σ. 29, Χρυσάνθου, ό.π., σσ. 218-222, Δανιηλίδου Αθανάσιου, *Μιά φωνή έξ Αγίου Όρους*, *Η Βυζαντινή μουσική έν άμύνη*, ΦΒ, έτ. Δ'(ς'), αρ. 9-10, 18-31 Αυγούστου 1908, σ. 7, Παπαλεξανδρή Νικολάου, *Τό υπό συζήτσιν τεθέν φλέγον ζήτημα*, ΦΒ, έτ. Ε'(Ζ'), αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1910, σσ. 6-7, Γιάννου Δημήτρη, *Γενική επισκόπησι Ιστορίας πής μουσικής*, τχ. Α', έκδ. 6^η, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 55-56.

3. Με την έννοια της οκτάβας, βλ. Γιάννου Δ., ό.π., σσ. 55-59. Το ίδιο εκφράζει στην αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία και ο όρος *τόνος*. Βλ. Γιάννου Δ., ό.π., σσ. 56-59 και Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σσ. 314-315 και 327-328 τα λήμματα *τόνος* και *τρόπος* αντίστοιχα.

4. Βλ. Πτολεμαίου Κλαύδιου, *Αρμονικά*, έκδ. I. During, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Goteborg 1930, σ. 3 κ.ε., Βρυεννίου Μανουήλ., *Αρμονικά*, έκδ. G. H. Jonker, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970, σ. 50 κ.ε., Παχυμέρη Γεώργιου, *Περί αρμονικής, ήγουν μουσικής*, έκδ. P. Tannery - E. Stephanou, *Quadrivium de Georges Pachymere ou σύνταγμα πών τεσσάρων μαθημάτων, αριθμητικής, μουσικής, γεωμετρίας και άστρονομίας*, SeT94, Vaticano 1940, σ. 97 κ.ε. και απόψεις Μιχαήλ Ψελλού βλ. Χουρμουζίου Στ., *«Δαμασκηνός» Θεωρητικόν πλήρες πής Βυζαντινής μουσικής*, Λευκωσία 1936, σσ. 5-6. Πρβλ. Ψάκου Κ., *Περί Αρμονίας*, ΦΒ, έτος Ε'(Ζ'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1910, σ. 4, αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1910, σσ. 3-5 και έτ. Ϛ'(Η'), αρ. 1-2, 15-31 Ιουλίου 1910, σσ. 1-3.

- (3) Μετά τον 9^ο μ.Χ. αιώνα και με την εξέλιξη της πολυφωνίας, ως συνήκησης περισσότερων του ενός φθόγγων, στη Δύση, η έννοια του όρου τείνει σιγά-σιγά να πάρει τη σημερινή της μορφή ως τη συγκεκριμένη τεχνική που αποβλέπει στο συνδυασμό και τη τεχνική συναρμογή ταυτόχρονα εκτελούμενων ήχων¹.

Πολυφωνία

Η *πολυφωνία* ως όρος έχει σήμερα μία συγκεκριμένη έννοια όπως έχει ήδη αναφερθεί στην προηγούμενη παράγραφο². Στη βιβλιογραφία που υπάρχει για τη Βυζαντινή μουσική η πολυφωνία φαίνεται να σημαίνει το μεγάλο αριθμό των ανθρώπινων φωνών που απάρτιζαν τους πολυμελείς χορούς των Βυζαντινών³.

Πολυτονία

Ως όρος η *πολυτονία* δεν απαντάται με συγκεκριμένη εννοιολογική σημασία.

Θεωρήθηκε, όμως, χρήσιμο να συμπεριληφθεί στην ορολογία γιατί χρησιμοποιείται ως όρος στη σχετική βιβλιογραφία⁴ ο οποίος υποδηλώνει αυτό ακριβώς που εννοείται σήμερα με τον όρο πολυφωνία. Την ταυτόχρονη, δηλαδή, συνήκηση πολλών φθόγγων μαζί με ότι αυτό συνεπάγεται ως ηχητικό αποτέλεσμα.

Ετεροφωνία

Και αυτός ο όρος δεν υπάρχει στη σύγχρονη λεξικογραφία απαντάται όμως στις εξειδικευμένες πραγματείες που αναφέρονται στην αρχαία Ελληνική μουσική.

Η *ετεροφωνία* φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε από τον Πλάτωνα⁵. Μιλώντας για την εκπαίδευση των νέων στη μουσική θεώρησε άκαιρη και ζημιογόνα τη χρήση της ετεροφωνίας και της οργανικής ποικιλίας ως σωστής εκπαιδευτικής διαδικασίας για την εκμάθηση μίας μελωδίας.

Έτσι θα πρέπει να θεωρηθεί ότι ο όρος υποδηλώνει μία μορφή συνήκησης που προκύπτει από την κράση μικρής ομάδας "ποικιλματικών" φθόγγων με την καθαυτό μελωδία⁶.

1. Βλ. Ελευθερουδάκη, ό.π., σσ. 480-481.

2. Πρβλ. Τεγόπουλου-Φιτράκη, ό.π., σσ. 40-41.

3. Βλ. Παπαδοπούλου Γεώργιου, *Συμβολαί εις την 'Ιστορίαν της παρ' ημίν 'Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Έν 'Αθήναις 1890 (φωτ. ανατ. 1977), σ. 60.

4. Βλ. ό.π., σ. 61.

5. Πρβλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 127.

6. Βλ. ΘΗΕ, τ. 5^{ος}, 'Αθήναι 1964, σσ. 952-953.

Ετεροτονία

Σημαίνει, στις αναφορές που υπάρχουν στη Βυζαντινή βιβλιογραφία, ότι και η ετεροφωνία ή η πολυτονία. Δεν απαντάται στη σύγχρονη λεξικογραφία.

Μονωδία

Ετυμολογικά σημαίνει την εκτέλεση, από ένα άτομο ή σε ταυτοφωνία με άλλους, ενός τραγουδιού. Το ίδιο νόημα έχει και στη μουσική. Κατ' επέκταση εννοείται ως τέτοια και η εκτέλεση σόλο¹.

Στην περίπτωση της Βυζαντινής μουσικής φαίνεται να σημαίνει το ίδιο και το αυτό πράγμα επισημαίνοντας την ύπαρξη τόσο ενός χορού όσο και ενός μόνο ψάλτη στην πρακτική της εκκλησιαστικής μουσικής².

Μονοφωνία

Ο όρος αναφέρεται στη μουσική σύνθεση που εκτελείται από μία φωνή και αρχικά χωρίς οργανική συνοδεία³. Χρησιμοποιείται στη Βυζαντινή μουσική ως συνώνυμη της μονωδίας.

Ομοτονία

Ετυμολογικά σημαίνει την ιδιότητα του ομότονου. Στη μουσική δείχνει τη συμφωνία ήχων στον ίδιο τόνο⁴.

Στη Βυζαντινή βιβλιογραφία χρησιμοποιείται για να καταδείξει την ταυτοφωνία⁵ στην από χορού εκτέλεση σε αντιδιαστολή προς την ετεροτονία και την πολυτονία.

Ομοφωνία

Ετυμολογικά σημαίνει την ομοιότητα φωνής ή γλώσσας ενώ στη μουσική παρουσιάζεται να σημαίνει την ταυτοφωνία και κατ' επέκταση την ογδόν, διπλή ογδόν⁶, κ.τ.λ.

Χρησιμοποιείται, στη βιβλιογραφία⁷ που υπάρχει για τη Βυζαντινή μουσική, για να δείξει αυτό ακριβώς που εννοείται τόσο ετυμολογικά

1. Βλ. Τεγόπουλου-Φυτράκη, ό.π., σ. 474, Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 215.

2. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 60.

3. Βλ. *ΘΗΕ*, τ. 9^{ος}, 'Αθήνα 1966, σσ. 70-71.

4. Βλ. Τεγόπουλου-Φυτράκη, ό.π., σ. 538.

5. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 60.

6. Βλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σσ. 229-230.

7. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π.

όσο και μουσικά. Χρησιμοποιείται ως συνώνυμη της μονοφωνίας και αντίθετη της πολυφωνίας έτσι όπως η τελευταία εννοείται σήμερα¹.

1. Για τρόπο χρήσης των όρων πολυφωνία ή πολυτονία, ομοφωνία ή ομοτονία και τα προβλήματα που προκύπτουν από αυτόν βλ. Θερεϊανού Ε., ό.π., σ. 18.

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ - ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ

1.1. Πηγές για την ιστορία της μουσικής των πρώτων χριστιανικών αιώνων

Όπως έχει ήδη υπογραμμιστεί ο αριθμός των αυθεντικών πηγών αλλά και των σύγχρονων μαρτυριών για την ιστορία της Εκκλησιαστικής μουσικής κατά τη διάρκεια των πρώτων χριστιανικών αιώνων είναι μικρός.

Οι λόγοι που οδήγησαν στην έλλειψη ύπαρξης πηγών ή στην ελλιπική πληροφόρηση αυτών που υπάρχουν μπορούν να παρουσιαστούν συνοπτικά ως εξής :

- (α) Οι άμεσοι διάδοχοι των Αποστόλων άφησαν ελάχιστες γραπτές πληροφορίες για τη μουσική που χρησιμοποιούταν στην πρώτη χριστιανική Εκκλησία, αφού αρέστηκαν στη ζωντανή προφορική παράδοση των χριστιανών¹.
- (β) Οι ιστορικοί της εποχής, Ιουδαίοι, Ρωμαίοι και Έλληνες, δεν άφησαν στα συγγράμματά τους πληροφορίες για το αντικείμενο².
- (γ) Για πληροφορίες που αφορούν στην ιστορία της μουσικής στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες πρέπει να ανατρέξει κανείς σε κάποια χωρία της Καινής Διαθήκης και σε κάποια μικρά αποσπάσματα που βρίσκονται στην Εκκλησιαστική Ιστορία³.

Με αυτές τις προϋποθέσεις για τη διερεύνηση του θέματος θα χρησιμοποιηθούν οι πληροφορίες που αναφέρονται στην παράγραφο (γ) υπό το πρίσμα της σύγχρονης έρευνας (ιδίως αυτής των χειρόγραφων κωδίκων) έτσι όπως παρουσιάζεται σήμερα.

1.2. Η εισαγωγή και η χρήση της μουσικής στην αρχέγονο Χριστιανική Εκκλησία

1.2.1. Ιστορικές προϋποθέσεις

Η εισαγωγή της μουσικής στη χριστιανική εκκλησία παρουσιάζεται ως ένα αρχαιότατο φαινόμενο. Η χριστιανική λατρεία φαίνεται ότι επένδυσε στη μουσική, τόσο για σκοπούς προσηλυτισμού⁴ των ειδωλωλα-

1. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π. σ. 44.

2. Αναφέρονται οι Πολύκαρπος Σμύρνης, Ιώσπος ο Φλάβιος και Φίλων ο Ιουδαίος, βλ. ό.π.. Οι μόνες πληροφορίες που μπορεί να αντιλήσει κάποιος έχουν σχέση με τη χρήση της Ελληνικής γλώσσας, μάλλον, παρά με τη χρήση της αντίστοιχης μουσικής, πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., *Ιστορική επισκόπηση της Βυζαντινής 'Εκκλησιαστικής μουσικής*, 'Εν 'Αθήναις 1904 (φωτ. ανατ. Κατερίνη 1990), σ. 68.

3. Ενδεικτικά αναφέρονται οι συγγραφείς Ευσέβιος, Σωκράτης, Σωζόμενος, Θεοδώριτος, βλ. Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π.

4. Βλ. Βουδούρη Α., *Συμβολή εις την 'Ιστορίαν της μουσικής της Βυζαντινής 'Εκκλησιαστικής 'Ασματωδίας*, Ο., έτ. 21^ο(1946), σ. 321.

τρών, Ελλήνων και μη, όσο και για σκοπούς χειραγώγησης¹ των πιστών κατά τη διάρκεια των διαφόρων λατρευτικών εκδηλώσεων, από πολύ νωρίς.

Σχετικά χωρία της Καινής Διαθήκης αναφέρουν ότι αρχή στη χρήση της μουσικής, "διά τῆς ὑμνωδίας", έκανε ο ίδιος ο Χριστός², αμέσως μετά τον Μυστικό Δείπνο³. Οι Απόστολοι, μιμούμενοι τον διδάσκαλο τους, αμέσως μετά την ανάληψη του κάνουν το ίδιο στις μεταξύ τους συνάξεις⁴ ενώ συνάμα συμβουλεύουν τους πιστούς έτσι να κάμνουν όταν συνενυρίσκονται και θέλουν να υμνήσουν τον Θεό⁵. Αναφέρεται δε ότι οι Απόστολοι συνήθιζαν κατά την ώρα της προσευχής να υμνούν τον Θεό⁶ ενώ έκαμναν το ίδιο και κατά τον ενταφιασμό των νεκρών⁷.

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς τις παραινέσεις του Αποστόλου Παύλου⁸ προς τους χριστιανούς και ιδίως την αναφορά του σε ψαλμούς, ύμνους και πνευματικές ωδές⁹.

Η χριστιανική εκκλησία διασώζει την μουσική αποστολική παράδοση και μετά τους αποστολικούς χρόνους¹⁰ ούτως ώστε ο Θεός να δοξάζε-

1. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 51.

2. Πρβλ. Ματθαίου, 26, 30.

3. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., Ψωμιάδη Πολύκαρπου, *Περί τῆς ἐν τῇ 'Αποστολικῇ 'Εποχῇ 'Ιερῶς 'Υμνωδίας*, ΕΑ, έτ. 12°, 1 Μαρτίου 1892 - 28 Φεβρουαρίου 1893, σ. 330 και Μαρτίνου Ι., 'Η 'Εκκλησιαστική..., ό.π., αρ. 8, 15 Ιανουαρίου 1902, σ. 1.

4. Πρβλ. Λουκά, 24, 53.

5. Πρβλ. Ιακώβου, 5, 13, και Πράξεις, 2, 47.

6. Πρβλ. Πράξεις, 16, 25.

7. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σσ. 51-52

8. Βλ. Α' Κορινθίους, 14, 15 και 26, Εφεσίους, 5, 18-19 και Κολασσαείς, 3, 16.

9. Ο διαχωρισμός των όρων της υμνολογίας έτσι όπως έγινε από τον απόστολο Παύλο δημιούργησε μεγάλο θέμα για τους σύγχρονους μελετητές ως προς την ερμηνεία των όρων και, κατά συνέπεια, την προέλευση τους. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι από τους Ιουδαίους χριστιανοί γνώριζαν μια σειρά από ύμνους οι οποίοι αποδίδονταν στον Δαυίδ (αν και αυτό δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται απόλυτα στην πραγματικότητα). Η μετάφραση των Ο' παραθέτει τον όρο ψαλμοί για ύμνους που ψάλλονταν, από το ρήμα ψάω, κρούω δηλαδή τις χορδές μουσικού οργάνου. Η αναφορά σε ψαλμούς και ύμνους γίνεται, ενδεχομένως, για να διαχωρίσει μια μεγάλη και ενιαία κατηγορία ύμνων σε φωνητικούς ύμνους και ύμνους με συνοδεία οργάνου ή οργάνων. Οι ωδές αντίστοιχα ήταν γνωστές ως είδος ψαλμωδικό που είχε ως σημεία αναφοράς αντίστοιχα συμβάντα στην ιστορία των Εβραίων που είχαν μεγάλη θρησκευτική σημασία. Είναι πιθανόν ο όρος πνευματικές ωδές να αναφέρεται σε τραγούδια με θρησκευτικό περιεχόμενο που χρησιμοποιούσαν οι χριστιανοί για αντίστοιχα συμβάντα στην ιστορία της Εκκλησίας των πρώτων χριστιανικών αιώνων προς ενίσχυση και ενδυνάμωση των πιστών απέναντι στα τραγούδια των ειδωλολατρών. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σσ. 53-55, Ψωμιάδη Π., ό.π., σσ. 331, 345-347, Κωνσταντίνου Οικονόμου του έξ Οικονόμων, *Περί των Ο' ερμηνευτών τῆς Παλαιᾶς Θεῆας Γραφῆς βιβλία Δ'*, παραπομπή από Μπουγάτσου Ιωάννη, *Αί άπόψεις του Κωνσταντίνου Οικονόμου του έξ Οικονόμων περί τετραφωνίας και του Λεσθίου συστήματος*, ΙΝΣ, Μελετήματα 2, Αθήναι 1993, σσ. 15-16, Μητσάκη Κωνσταντίνου, *Βυζαντινή 'Υμνογραφία από την έποχή τῆς Καινῆς Διαθήκης έως την Είκονομαχία*, έκδ. 2°, Αθήνα 1986, σσ. 39-42, Βουρλή Αθανάσιου, *Δογματοθηκῆ 'Οψεις τῆς 'Ορθοδόξου ψαλμωδίας*, Αθήναι 1994, σσ. 110-118, Καϊμάκη Δημήτρη, «Ψαλῶ τῆ Θεᾶ μου», υπόμνημα σε εκλεκτούς ψαλμούς, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 16 κ.ε., Βεργωτή Γεωργίου, 'Η χρήση των ψαλμών στις νυχθήμερες ακολουθίες τῆς 'Ορθοδόξου λατρείας και ὁ στόχος τους, ΓΠ, έτ. 76°, τχ. 746, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1993, Θεσσαλονίκη, σσ. 31-34, Αλυγιζάκη Α., *Θέματα 'Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1993, σσ. 72-74 και Γιάννου Δ., *Γενική επισκόπηση...*, ό.π., σσ. 28-29.

10. Ανάμεσα στους διαδόχους των Αποστόλων που, μιμούμενοι τους δημιουργούς των ωδών και των ψαλμών της Παλαιᾶς Διαθήκης, κάνουν αναφορές στη χρήση της μουσικής στη μετά τους Αποστόλους χριστιανική Εκκλησία αναφέρονται οι Αποστολικοί Πατέρες Ιερόθεος Αθηνών, Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, Κλήμης ο Αλεξανδρείας, Μεθόδιος Πατάρων, Ιππόλυτος Ρώμης, κ.ά.. Βλ. σχετικά Παπαδοπούλου Γ., *Ιστορική...*, ό.π., σσ. 28, 70-71, Παχτίκου Γεωργίου, 'Η Μεσακωνική 'Ελληνική Μουσική, ΕΑ, έτ. 15°, 1 Μαρτίου 1895 - 29 Φεβρουαρίου 1896, σσ. 414-415, Ψωμιάδη Π., ό.π., σσ. 346-347, και Μαρτίνου Ι., ό.π., αρ. 10, σ. 1, και εισαγωγή του μουσικού βιβλίου *Μουσική Βιβλιοθήκη, διηρημένη εις τόμους...*, ό.π., σσ. λγ'- λη'.

ται και στη λατρεία "δι' εὐπρεποῦς μουσικῆς". Υπάρχουν, παράλληλα, ικανές μαρτυρίες¹ οι οποίες δείχνουν μία συνέχεια στην αργή αλλά σταθερή εξελικτική πορεία στη δημιουργία νέων ὕμνων, από τους συνεχώς αυξανόμενους σε αριθμό χριστιανούς, με ανάλογο περιεχόμενο.

Θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι από τους ὕμνους αυτούς που δημιουργήθηκαν από τους χριστιανούς για τις ανάγκες της πρώτης χριστιανικής Εκκλησίας (μέχρι τα τέλη του 3^{ου} αιώνα) ελάχιστοι διασώζονται γιατί, πέρα από τον μικρό αριθμό τους και το γεγονός ότι οι παραπάνω διατηρούνταν στη μνήμη των πιστών παρά σε χειρόγραφο κείμενο λόγω οικονομικών δυσκολιών, οι ὕμνοι αυτοί δεν κατορθώνουν να επιβιώσουν μετά τους διωγμούς κατά τους οποίους πολλά εκκλησιαστικά βιβλία είτε χάνονται είτε καίγονται².

1.2.2. Η Ελληνική μουσική στη χριστιανική λατρεία

Είναι εύλογο, από όσα έχουν γραφεί στην προηγούμενη παράγραφο, να δημιουργηθεί η απορία για το είδος της μουσικής που χρησιμοποίησε η Εκκλησία στη λατρεία της.

Αν και δεν είναι πρόθεση στην παρούσα εργασία να παρουσιαστούν αναλυτικά τα αίτια και οι προϋποθέσεις για τη χρήση της Ελληνικής μουσικής, και δη της Αρχαίας, στην λατρεία της πρώτης, τόσο στην αρχή όσο και στη συνέχεια, χριστιανικής εκκλησίας, θα πρέπει, συνοπτικά, να γραφούν γενικές παρατηρήσεις που θα βοηθήσουν στην παρουσίαση μιας ολοκληρωμένης εικόνας για την εξέλιξη τόσο της μουσικής που χρησιμοποίησε και εξακολουθεί να χρησιμοποιεί η Εκκλησία όσο και του ισκρατήματος ως αναπόσπαστου μέρους στη μουσική επένδυση των Εκκλησιαστικών ὕμνων.

Ως εκ τούτου, όσον αφορά στο είδος της μουσικής στη χριστιανική Εκκλησία μπορούν να παρατηρηθούν τα εξής :

- (α) Οι πρώτοι χριστιανοί από πλευράς καταγωγής χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες. Στους "...ἐξ Ἑβραίων..."³ και στους "...ἐξ Ἐθνικῶν..."⁴. Είναι φυσικό ἀμφότεροι να εφαρμόζουν στη λατρεία της νέας θρησκείας ότι παραλαμβάνουν ως παράδοση πριν

1. Για σχετική βιβλιογραφία βλ. Ψωμιάδη Π., ό.π., σσ. 345-346, και Μαρτίνου Ι., ό.π., Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π., σσ. 52-54 και εισαγωγή του μουσικού βιβλίου *Μουσική Βιβλιοθήκη*, ό.π.

2. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σσ. 54-55 και Φωκαΐδη Φωκά, *Ἡ Παραδοσιακὴ τέχνη τῆς Ἱερᾶς Ἰγμωδίας τῶν Ἑλλήνων*, έκδ. 2^η, Λευκωσία 1987, σ. 22.

3. Χωρίζονται στους αυτόχθονες και σ' αυτούς της διασποράς.

4. Πρβλ. Βουδούρη Α., ό.π., σσ. 320-321.

να εισέλθουν σ' αυτήν. Αυτό ισχύει τόσο για τους ύμνους όσο και για τη μουσική επένδυση τους¹.

- (β) Η λόγοι που οδηγούν στη χρήση της μουσικής, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι απλοί και πρακτικοί. Η εξάπλωση ενός νέου τρόπου ζωής και η ενίσχυση των νεοεισερχομένων πιστών στη νέα πίστη μπορούν να πραγματοποιηθούν πιο εύκολα με τη βοήθεια της τέχνης και ειδικά της τέχνης των ήχων².
- (γ) Είναι αδιαμφισβήτητο ότι η επίσημη και ευρέως διαδεδομένη γλώσσα της εποχής είναι τα Αρχαία Ελληνικά.
- (γ) Μπορεί να λεχθεί με βεβαιότητα ότι κατά τη διάρκεια των πρώτων μ.Χ. αιώνων, αλλά και αυτών, που προηγήθηκαν η παγκόσμια μουσική έχει, λίγο ή πολύ ανάλογα με την γεωγραφική περιοχή, μπολιαστεί από την αντίστοιχη των αρχαίων Ελλήνων.
- (δ) Οι πρώτοι χριστιανοί μελωδοί και υμνογράφοι δεν έχουν ιδιαίτερες απαιτήσεις³ στη δημιουργία τόσο ποιητικών όσο και μουσικών συνθέσεων αλλά μάλλον επιδιώκουν το αντίθετο για τους λόγους που έχουν αναφερθεί. Έτσι δεν θα έπρεπε να έχουν ιδιαίτερους ενδοιασμούς στο να οικειοποιηθούν και να χρησιμοποιήσουν τόσο τη γλώσσα (πράγμα που έκαναν) όσο και τη μουσική των Αρχαίων Ελλήνων.

Τέλος θα πρέπει να αναφερθεί ότι δεν υπάρχουν ιδιαίτεροι λόγοι ώστε η εκκλησία να μη χρησιμοποιήσει την ήδη υπάρχουσα κατάσταση όσον αφορά στην τέχνη για λατρευτικούς σκοπούς⁴.

1.3. Η χρήση της μουσικής στη Χριστιανική Εκκλησία από τον 4^ο αιώνα μέχρι την εμφάνιση της σημειογραφίας

1.3.1. Ιστορικές προϋποθέσεις

Μέχρι τον 4^ο αιώνα και κατά τη διάρκεια των συνάξεων των πιστών υπάρχει η δυνατότητα (σύμφωνα με κάποια σειρά) κάθε πιστός να ψάλ-

1. Ό.π. και Μαξίμου Λαοδικείας, *Περί της 'Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Ο., έτ. 27^ο(1952), τκ. 1^ο, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος, σσ. 25.

2. Πρβλ. ό.π.

3. Παχτίκου Γ., ό.π., σ. 415, Φωκαΐδη Φωκά, ό.π.

4. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κουπιτώρη Π., *Λόγος πανηγυρικός...*, ό.π., σσ. 13-26, Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π., σσ. 34-44, του ιδίου, *Ιστορική...*, ό.π., σσ. 63-69, Βανδώρου Γεράσιμου, *Περί Βυζαντικής Μουσικής*, Έν Πάτραις 1908, σσ. 17-19, Βαφειάδου Κωνσταντίνου, *Η γνησιότης της καταγωγής της 'Εθνικής ήμων 'Εκκλησιαστικής Μουσικής της επιλεγόμενης Βυζαντινής*, Έν Κωνσταντινουπόλει 1918, Βασιλειάδου Νικόλαου, *Η Βυζαντινή 'Εκκλησιαστική Μουσική*, Αθήναι 1940, σσ. 7-15, Νικολαΐδη Στ., *Δύο διαλέξεις περί Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήναι 1954, σσ. 5-10, Βαλληνδρά Απόστολου, *Η καταγωγή της Βυζαντινής Μουσικής (διάλεξη στην 'Εταιρεία 'Ελλήνων 'Επιστημόνων Μεγάλης Βρετανίας, Λονδίνο 18-04-1980)*, Αθήνα 1980, Αλυγιτάκη Α., *Η Οκταπχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985*, σσ. 18-55, του ιδίου, *Θέματα...*, ό.π., σσ. 114-115, Φωκαΐδη Φωκά, ό.π., σσ. 1-22 και Καραγκούνη Κωνσταντίνου, *Η καταγωγή της 'Ελληνικής 'Εκκλησιαστικής Μουσικής - 'Εράνισμα Μαρτυρών*, Βόλος 1995.

λει ελεύθερα¹. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στο εγγύς μέλλον η συμμετοχή όλου του λαού στη ψαλμωδία να καθίσταται αναπόφευκτη².

Όπως έχει αναφερθεί οι συνθήκες είναι τέτοιες ώστε να δημιουργείται μια απλοϊκή (σύμφωνα με τον πνευματικό χαρακτήρα των κατά τόπους εκκλησιών) αλλά, στη συνέχεια, άτακτη κατάσταση τόσο στην γενική οργάνωση της Εκκλησίας όσο και στη χρήση της τέχνης³. Βέβαια η ψαλμωδία λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους πιστούς οι οποίοι έχουν την ευκαιρία να δοξολογήσουν και να "συνψάλλουν τῷ Θεῷ" τους μαζί⁴.

Θα πρέπει, όμως, να γίνει αντιληπτό ότι οι πρώτοι χριστιανοί έχουν να αντιμετωπίσουν και ένα ειδωλολατρικό και εχθρικό περιβάλλον με συνέπειες που αγγίζουν και τον τομέα της μουσικής. Έτσι ότι συμβιβάζεται με τον μυσταγωγικό χαρακτήρα της λατρείας στη χριστιανική Εκκλησία χρησιμοποιείται ενώ ότι δεν συμβιβάζεται απορρίπτεται⁵.

Γι' αυτό επιτρέπεται και σιγά-σιγά καθιερώνεται αρχικά η "καθ' υπακοήν" και η "αντιφωνική" ψαλμωδία και μετά η δημιουργία χορών ψαλτών⁶.

1.3.2. Η "καθ' υπακοήν" και η "αντίφωνική" ψαλμωδία

Κατά την πρώτη περίοδο του υμνολογίου έχει σημασία να παρατηρηθεί η ύπαρξη δύο χαρακτηριστικών τρόπων εκτέλεσης της μουσικής, δηλαδή, της "καθ' υπακοήν"⁷ και της "κατ' αντιφωνίαν" ψαλμωδίας.

Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι

- (α) η καθ' υπακοήν ψαλμωδία προϋποθέτει το *εφύμνιο*¹, δηλαδή, ένα στερεότυπο στίχο τον οποίο επαναλαμβάνει όλο

1. Η ελευθερία των πρώτων χριστιανικών χρόνων όσον αφορά στη ψαλμωδία βασίστηκε στους λόγους του Αποστόλου Παύλου περί Θείων χαρισμάτων, βλ. Α' Κορινθίους, 14, 24. Πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π., σ. 56 και Μαρτίνου Ι., ό.π.. Οι πρώτες ψαλμωδίες, τις οποίες διαδέχτηκε το αντιφωνικό μέλος, ονομάζονται και «*tespronsariou*», βλ. Rebours J., *Ιστορική Έξελιξις τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ΦΒ, έτος Γ'(Ε'), αρ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1907, σ. 1.

2. Πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 56, Μαρτίνου Ι., ό.π., αρ. 11, 1 Μαρτίου 1902, σ. 1 και Παχτίκου Γ., ό.π., έτος 16°, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, σ. 31.

3 Πρβλ. Παχτίκου Γ., ό.π., σ. 415.

4. Είναι γνωστές οι, γεμάτες ενθουσιασμό, φράσεις του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου για τη συγκεκριμένη κατάσταση που επικρατούσε στην Εκκλησία. Λέγει χαρακτηριστικά "Ίδού γὰρ ὁ ψαλμὸς ἐπεισελθὼν τὰς διαφόρους ἐκέρασε φωνάς, καὶ μίαν παναρμόνιον ᾠδὴν ἀνενεχθῆναι παρασκεύασε...καὶ ἕξ χορὸς ἐξ ἀπάντων συγκροτῆται...πάντες τῆς αὐτῆς ἰσοτιμίας ἀπολαύοντες". Και αλλού "...Καὶ γὰρ γυναῖκες καὶ ἄνδρες καὶ πρεσβύτει καὶ νέοι διήρηνται μὲν κατὰ τὸν ὕμνωδιᾶς λόγον, τὴν γὰρ ἐκάστου φωνὴν τὸ πνεῦμα κέρασαν, μίαν ἐν ἅπασιν ἐργάζεται τὴν μελωδίαν...". Απόψεις του Αγίου Χρυσοστόμου από Παπαδοπούλου Γ., ό.π. και Σάθα Κ., *Ιστορικόν δοκίμιον...*, ό.π., σσ. σλδ'-σλε'.

5. Ασυμβίβαστη με το ήθος της νέας πίστης θεωρείται, π.χ., η χρήση οργάνων. Για την απαγόρευση της χρήσης οργάνων στην Εκκλησία γίνεται αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

6. Πρβλ. Θεοδώρου Ευάγγελου, *Τὸ ζήτημα ἐθνικῶν ἐπιδράσεων ἐπὶ τῆς χριστιανικῆς λατρείας*, Θ., τ. ΝΓ', Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1982, τκ. Δ', σσ. 837-838.

7. Αναφέρεται και ως *επιφωνητική* ψαλμωδία, βλ. *Ἐπίτομος Ἐκκλησιαστικῆ Ἱστορία*, κεφ. ιγ' - Θεία Λατρεία, Ἵμνογραφία καὶ ὕμνωδία, Αv., έτ. ΜΔ', αρ. 7, 1 Απριλίου 1931, σ. 100.

το εκκλησίασμα μετά την εκτέλεση είτε ενός στίχου των *Ψαλμών* του Δαβίδ, είτε μιας στροφής κάποιου ύμνου της Αγίας Γραφής ή και νεότερου².

- (β) η αντιφωνική ψαλμωδία προϋποθέτει την παρουσία είτε δύο ομάδων ψαλτών που εναλλάσσονται διαδοχικά κατά την εκτέλεση των ύμνων, είτε ομάδας ψαλτών ή ψάλτη και εκκλησιάσματος από την άλλη³.

Οι δύο αυτοί τρόποι, ο ένας κατάλοιπο ιουδαϊκού εθίμου και ο άλλος θυμελικού⁴, εξυπηρετούν τις λατρευτικές ανάγκες των χριστιανών για τους πρώτους τρεις, περίπου, αιώνες ζωής της χριστιανικής εκκλησίας με τον πρώτο να προηγείται, χρονικά, του δευτέρου⁵.

1.3.3. Ψάλτες και Ισοκράτες στην Αρχαία Εκκλησία

Σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο είναι ευνόμο να σκεφτεί κανείς ότι η ψαλμωδία έτσι όπως εξελίσσεται θέτει τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη οργανωμένων, πλέον, φωνητικών συνόλων, των ψαλτών, τα οποία θα μπορούν να ανταποκριθούν στις ολοένα αυξανόμενες μουσικές απαιτήσεις της χριστιανικής λατρείας⁶. Δεδομένης της γενικής αναστάτωσης και χασμωδίας που δημιουργεί η συνψαλμωδία όλου του εκκλησιάσματος κατά την ώρα της Θείας Λατρείας η δημιουργία μιας ιδιαίτερης τάξης που αφορά στη μουσική παρουσιάζεται ολοένα και πιο επιβεβλημένη.

Η καθιέρωση της τάξης των ψαλτών έχει τις ρίζες της στις αρχές του 1^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα ο Άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος⁷, σύγχρονος των Αποστόλων, φέρεται ως ο πρώτος ιεράρχης που χρησιμοποιεί συγκε-

1. Χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές για το εφύμνιο και τα συνώνυμα του, ακροτελεύτιο και ακροστίχο, και το ρόλο που διαδραμάτισε στη ψαλμωδία της Εκκλησίας. Ενδεικτικά αναφέρεται ο Ευσέβιος Καισαρείας ο οποίος σημειώνει ότι "...ένός μετά ρυθμού κοσμίως επιψάλλοντος οί λοιποί καθ' ήσυχίαν τών υμνων τὰ άκροτελεύτια συνεξηκουσιν..." καθώς και τα "διατεταγμένα" στις Αποστολικές Διαταγές ότι "...Τὰ δὲ ἐν τοῖς ψαλλομένοις ἀντιφώνοις «Ταῖς Πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου», καὶ τὸ, «Σῶσον ἡμᾶς Υἱέ Θεοῦ» ἀρχῆθεν καὶ ταῦτα συντεθειμένα, Ἀκροστίχια καὶ Ἀκροτελεύτια καλούμενα, ὑπέψαλλον ὁ λαός,...." Ἐτερός τις τοὺς τοῦ Δαυὶδ ψαλλέτω υμνους, καὶ ὁ λαός τὰ άκροστίχια ὑποψαλλέτω...", βλ. εισαγωγή στη *Μουσική Βιβλιοθήκη*, ό.π., σσ. λε'-λς' Μπουγάτσου Ι., *Αἱ ἀπόψεις τοῦ Κωνσταντίνου Οικονόμου...*, ό.π., σ. 54, σημ. 113

2. Βλ. Μπτσάκη Κ., ό.π., σ. 55.

3. Πρβλ. Μπτσάκη Κ., ό.π.

4. Με τον όρο εννοείται γενικά η μουσική έτσι όπως χρησιμοποιούταν στο θέατρο των αρχαίων Ελλήνων. Πρβλ. Μαξίμου Λαοδικείας, ό.π., σ. 26 και Αλυγιάκη Α., *Ὁ χαρακτήρας τῆς Ὁρθοδόξου ψαλτικῆς*, ανατ. ΕΕΘΣ, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 382.

5. Περισσότερες πληροφορίες για την δημιουργία ανάπτυξη και εξέλιξη της καθ' υπακοήν και της αντιφωνικής ψαλμωδίας βλ. Μπτσάκη Κ., ό.π., σσ. 51-57, Αλυγιάκη Α., ό.π. και του ίδιου, *Θέματα...*, ό.π., σσ. 75-77. Αντίστοιχες πληροφορίες τόσο για την αντιφωνική ή απαντητική ψαλμωδία στην Εβραϊκή παράδοση βλ. Γιάννου Δ. ό.π., σσ. 28-29 και 76-77.

6. Οι μουσικές απαιτήσεις επιτάθηκαν και υπό την επίδραση των διαφόρων αιρέσεων οι οποίες έκαναν χρήση της μουσικής, και δη της θυμελικής, παρασύροντας ευκολότερα "τῆ τέρψη τών ὠτων" τοὺς χριστιανούς.

7. Αναφέρεται ότι την αντιφωνική ψαλμωδία και τον τρόπο με τον οποίο εκτελούνταν, ο Άγιος Ιγνάτιος την παρέλαβε "...ἐξ ἀγγελικῆς ὁπασίας..." και ότι "...ἰδών ἀγγέλων, διὰ τών ἀντιφώνων υμνων τὴν Ἁγίαν Τριάδα ὑμνούντων, τὸν τρόπον τοῦ ὄραματος τῆ ἐν Ἀντιοχείᾳ Ἐκκλησίᾳ παρέδωκεν...". Βλέπε σχετικά Μαρτίνου Ι., ό.π., Στάθη Γρ., *Ψάλτες οἱ Ἀσίητοι Τέτιγες τῆς Ἐκκλησίας*, Αθήναι 1989, σσ. 7-8.

κριμένα και οργανωμένη ομάδα ψαλτών¹ την οποία μάλιστα χωρίζει στα δύο για λόγους που, μάλλον, έχουν σχέση με τον τρόπο ψαλμωδίας και ιδίως τον αντιφωνικό².

Οι πρώτες πληροφορίες παρουσιάζουν ένα κεντρικό χορό ο οποίος είχε αρχικά τη θέση του στον άμβωνα³ με τον τελευταίο να βρίσκεται στο κέντρο του ναού. Ύστερα όμως ο χορός μετατίθεται στον κυρίως ναό και διαιρείται σε δύο ημιχόρια, το δεξιό και το αριστερό έτσι ακριβώς όπως γίνεται σήμερα⁴. Για τις λατρευτικές ανάγκες φαίνεται ότι ο χορός διαιρείται και ενώνεται πάλι όταν το απαιτούν οι περιστάσεις⁵. Πλην του κάτω χορού⁶ φαίνεται να υπάρχουν και δύο άλλοι χοροί, ένας στον προαναφερθέντα άμβωνα και ένας μέσα στο ιερό βήμα. Η δημιουργία και διατήρηση τριών χορών φαίνεται να έχει, πέραν του μουσικού, και συμβολικό χαρακτήρα⁷.

Οι χοροί αποτελούνται αρχικά από άνδρες ενώ η συμμετοχή των γυναικών είναι σποραδική και ασήμαντη⁸. Μολονότι οι πατέρες της Εκκλησίας επιτρέπουν στις γυναίκες να λαμβάνουν μέρος στους εκκλησιαστικούς χορούς⁹ έπειτα από την καθιέρωση των τελευταίων με τη θέσπιση

1. Οι ψάλτες, όπως και οι αναγνώστες, φαίνεται να εκλέγονταν από τους νεώτερους κληρικούς, βλ. εισαγωγή στη *Μουσική Βιβλιοθήκη*, ό.π., σ. μ'.

2. Υποστηρικτές της αντιφωνικής ψαλμωδίας φέρονται και Αντιοχειανοί πρεσβύτεροι Φλαβιανός και Διδώρος κατά τον 4^ο αιώνα, βλ. Παπαδοπούλου Γ., *Ιστορική...*, ό.π., σ. 75, εισαγωγή στη *Μουσική Βιβλιοθήκη*, ό.π., σ. λε', Σάθα Κ., ό.π., σσ. σιέ-σιζ', Μπτσάκη Κ., ό.π., σσ. 54-55 και Στάθη Γρ., ό.π. *Περί αντιφωνικής ψαλμωδίας και αντιφώνων και τη θέση τους στην αρχαία λατρεία* βλ. και Πάλα Δ., *Αρχαιολογικά - Λειτουργικά*, ΕΕΒΣ, έτος 20^ο, Αθήναι 1950, σσ. 282,289.

3. Βλ. Παχτίκου Γ., ό.π., σ. 31 και Στάθη Γρ., ό.π. σ. 7.

4. Πρβλ. Παχτίκου Γ., ό.π.

5. Σημαντικές είναι οι παρατηρήσεις του Μεγάλου Βασιλείου προς τους κληρικούς τις Νεοκαισάρειας οι οποίοι αντιδρούσαν, όπως και οι μοναχοί, στη χρήση γενικά της μουσικής στη λατρεία της εκκλησίας. Λέγει χαρακτηριστικά, "...τελευταίον έξανασάντες τών προσευχών, εις ψαλμωδιαν καθίστανται. Καί νυν μὲν, δική διανεμηθέντες, αντιψάλλουσιν ἀλλήλοις,...., έπειτα πάλιν έπιστρέψαντες ενί κατάρχειν του μέλους...". Για το πλήρες κείμενο βλ. Μπτσάκη Κ., ό.π., σ. 69, Στάθη Γρ., *Οί μοναχοί και ή μουσική πής Λατρείας*, ανατ. ΠΠΜΣ, Άγια Μετέωρα 1990, σσ. 233-234 και Αλυζιζάκη Α., *Θέματα...*, ό.π., σσ. 41-42.

6. Ο λέξη χορός της χριστιανικής Εκκλησίας δεν αποδίδει με ακρίβεια τη σημασία που είχε αντίστοιχα στο αρχαίο θέατρο επειδή στο τελευταίο ο χορός συνοδευόταν από την ορχήστρα. Σχετικά με τον αρχαίο χορό βλ. Μιχαηλίδη Σ., *Έγκυκλοπαίδεια...*, ό.π., σ. 355.

7. Αναφέρεται ότι όταν οι τρεις χοροί ενώνονταν σε μία μουσική αρμονία έμοιαζε σαν να έσμιγαν οι άγγελοι με τους ανθρώπους δημιουργώντας μια απaráμιλλη μουσική πανδαισία πράγμα που, βέβαια, προσέλκυε τους πιστούς στους ναούς. Πρβλ. Παχτίκου Γ., ό.π., σ. 45.

8. Πρβλ. Σάθα Κ., ό.π., σ. σκά.

9. Για τη συγκρότηση των χορών βλ. Παχτίκου Γ., ό.π., σ. 46. Για τις απόψεις διαφόρων πατέρων (π.χ. Μεγάλου Βασιλείου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου κ.ά.) ως προς τη συμμετοχή των γυναικών στους εκκλησιαστικούς χορούς βλ. ό.π., σσ. 54-55, Παπαδημητρίου Κ., *Το μουσικόν ζήτημα...*, ό.π., σσ. 21-22 και Σάθα Κ., ό.π., σσ. σκά-σκς'.

ειδικών κανόνων¹ και την απαγόρευση στους μη "τεταγμένους" λαϊκούς να ψάλλουν η συμμετοχή των γυναικών εκπίπτει².

Ο αριθμός των ψαλτών που συγκροτούν τους χορούς δεν φαίνεται να είναι καθορισμένος αλλά ούτε και μεγάλος. Σύμφωνα με μαρτυρίες³, κατά τους χρόνους του Ιουστινιανού, στο ναό της Αγίας Σοφίας, ο αριθμός των ψαλτών που απαρτίζουν τον χορό φτάνει τους 25. Τον ίδιο αριθμό ψαλτών παρουσιάζεται να διατηρεί και ο Ηράκλειος ένα αιώνα αργότερα⁴.

Ο χορός διευθύνεται από τον "πρωτοψάλτη" ή "χοράρχη"⁵. Όταν ο χορός διαιρείται μόνιμα, πλέον, στα δύο ημίχορια αρχίζουν να διαμορφώνονται και νέοι ρόλοι μέσα στους χορούς. Έτσι έχουμε και αντίστοιχα νέους όρους όπως "λαμπαδάριος", "δομέστικος", "λαοσυνάκτης", "πριμικήριος", "κανονάρχος", "μονοφωνάρης", "καλοφωνάρης"⁶.

Οι πρώτες μαρτυρίες για την ύπαρξη "ισοκρατών" διαφαίνονται σε κείμενα πατέρων και ιστορικών της εποχής στα οποία αναφέρονται λέξεις όπως «ὕπνηχοῦσιν», «συμβοῶντες», «συνεξηχοῦσιν» και «ξυνεπήκει». Φαίνεται μάλιστα ότι οι πρώτοι, καθορισμένοι ως τέτοιοι, ισοκράτες είναι παιδιά⁷.

Μετά τον διαχωρισμό του χορού, για την αντίστοιχη θέση των ισοκρατών παρουσιάζεται ο όρος "βαστακταί". Ο όρος απαντάται κυρίως σε χειρόγραφους κώδικες και συνοδεύεται με φράσεις όπως "οὐ βαστακταί τὸ ἴσον" ή "τοῦτο ψάλλεται μετὰ βαστακτῶν" ή "τοῦτο ψάλλεται μετὰ ἴσου" ή "ψάλλει ὁ δομέστικος μετὰ βαστακτῶν". Οι ισοκράτες μπορεί

1. Πρόκειται για τους σχετικούς, προς τη ψαλμωδία και τους ψάλτες, κανόνες οι κυριότεροι των οποίων είναι ο 75^{ος} (OE') της ἐν Τρουλλῶ πενθέκτης Οικουμενικῆς Συνόδου και ο 15^{ος} (IE') της ἐν Λαοδικείᾳ συνόδου. Για το κείμενο των κανόνων και σχετικές ερμηνείες βλ., μεταξύ ἄλλων, Αλυγιάκη Α., ὁ.π., σσ. 50-53 και Στάθη Γρ., ὁ.π., σσ. 5 και 7. Αναφέρεται σχετικά με τον διορισμό των ψαλτών ότι με διατάξεις της 4^{ης} (Δ') ἐν Καρθαγένη τοπικῆς συνόδου ο πρεσβύτερος ἔχει το δικαίωμα να διορίζει ψάλτες χωρὶς την ἔγκριση ἀπὸ τον οικεῖο ἐπίσκοπο, βλ. και σχετικὸ κείμενο διορισμοῦ, Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ὁ.π., σ. 58.

2. Αυτό ἰσχύει ἰδιαίτερα μετὰ την τελικὴ νίκη της Ὀρθοδοξίας κατὰ των αιρέσεων στον 9^ο αἰώνα. Αναφέρεται σχετικά ὅτι "... Ἐκτοτε οὐδεὶς πλέον γίνεται λόγος οὔτε περὶ Συριακῆς μελωδίας, οὔτε περὶ γυναικείων χορῶν, οὔτε περὶ διαφορᾶς τῆς ψαλμωδίας τῶν μοναχῶν ἀπὸ τῆς τῶν ἄλλων ἐκκλησιῶν...", βλ. Σάθα Κ., ὁ.π., σσ. σμέ-σμς'.

3. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., ὁ.π., σ. 59, Πακτίκου Γ., ὁ.π., σ. 77 και Στάθη Γρ., ὁ.π., σσ. 8-9.

4. Αξιοσημειώτες εἶναι ἐπίσης οι αναφορὲς για εξωεκκλησιαστικὲς ἐκδηλώσεις των ψαλτῶν σε κοσμικὲς τελετὲς που εἶχαν σχέση ἰδίως με τις δραστηριότητες του Βυζαντινοῦ αυτοκράτορα. Βλ. σχετικά Γεδεῶν Μανουὴλ, *Ἡ καλαισθησία τῶν Βυζαντινῶν*, ΕΑ, ἐτ. 39^ο - 40^ο, τ. 39^{ος}, Ιανουαρίου - Δεκεμβρίου 1919, σσ. 150-153.

5. Ο πρωτοψάλτης ονομαζόταν και χορολέκτης, βλ. Παπαδοπούλου Γ., ὁ.π., 57.

6. Βλ. Στάθη Γρ. *Οἱ Ἀναγραμματισμοί...*, ὁ.π., σσ. 28-32.

7. Οι σημαντικότερες μαρτυρίες ὑπάρχουν σε κείμενα του Μεγάλου Βασιλείου, Ἰωάννη του Χρυσόστομου και του ιστορικοῦ Σωζόμενου. Βλ. σχετικά εἰσαγωγὴ στη *Μουσικὴ Βιβλιοθήκη*, ὁ.π., σσ. μ'-μά, Παπαδοπούλου Γ., ὁ.π., σσ. 60,96, Αλυγιάκη Α., ὁ.π. σσ. 41-42 και Παναγιωτόπουλου Δ., *Θεωρία και Πράξις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἐκδ. 5^η, Αθήναι 1991, σσ. 289-290. Για τους παίδες μαρτυρεῖ η ἐν λιμῶ και σύκμῳ Ὀμιλία του Μεγάλου Βασιλείου. Βλ. σχετικά στην παραπάνω βιβλιογραφία.

να συνοδεύουν ψάλλοντας μαζί ή ισο-κρατώντας, είτε ολόκληρο το χορό, είτε τον "καλοφωνάρη"¹.

1.4. Η πορεία μουσικής και ισοκρατήματος κατά την περίοδο εξέλιξης της σημειογραφίας

Η εμφάνιση της σημειογραφίας στα μέσα του 10^{ου} αιώνα δίνει νέα ώθηση στη μουσική. Η καταγραφή συγκεκριμένων σημαδιών που παρασημαίνουν, πλέον, στενογραφικά την πορεία την οποία θα ακολουθήσει η μουσική, το μέλος, δημιουργεί σιγά-σιγά τις προϋποθέσεις για εξέλιξη των είδη υπαρχόντων ειδών μελοποιίας².

Καθώς εξελίσσεται η σημειογραφία³ από την 1^η (950-1175μ.Χ.) στη 2^η (1177-1670μ.Χ.) περίοδο μαζί με τα ήδη υπάρχοντα είδη μελοποιίας που μεταγράφονται στη νέα σημειογραφία το καινούργιο είδος το οποίο και δεσπόζει της περιόδου είναι η *Παπαδική*⁴. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουν οι *προθεωρίες των παπαδικών*⁵ στις οποίες βρίσκει κανείς τις πρώτες αναφορές περί του ίσου έτσι όπως έχει αναλυθεί στην εισαγωγή.

Η συνέχεια στην εξέλιξη της σημειογραφίας δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση του *καλοφωνικού μέλους*⁶ ως του κατ' εξοχήν μέλους με τη μελική επιτήδευση και εκτύλιξη. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να παρατηρηθεί ότι η ανάγκη για κράτημα του ίσου⁷ τονίζεται ιδιαίτερα στα καλοφωνικά μέλη⁸, τα οποία πρέπει απαραίτητα να ψάλλονται

1. Σε χειρόγραφα υπάρχουν αναφορές του τύπου, «ψάλλεται μετά βαστακτών [κράτημα]» ή «'Ο ά μετά τών βαστακτών [κράτημα]» ή «'Ο δομestικός άπό χοροϋ, μετά τών βαστακτών αύτου, οϊον άναγνωστών και λοιποϋ λαοϋ αύτου». Διαφαίνεται ότι οι βαστακτές μαζί με τα άλλα καθήκοντα τους είχαν και το ισοκράτημα. Πρβλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 31.

2. Ως καταγραμμένα είδη μελοποιίας για την πρώτη περίοδο της Βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας, δεδομένης της αντίστοιχης εξέλιξης στην υμνογραφία, δηλαδή, της δημιουργίας του κοντακιϋ, του κανόνα και ιδίως του τροπαρίου άπό τον 6^ο και 8^ο αιώνα αντίστοιχα, αναφέρονται τα Κοντακάρια, τα Στιχηράρια και τα Ειρμολόγια. Για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά στην αντιστοιχία ειδών μελοποιίας και περιόδων σημειογραφίας όσο και στη σημασία του κάθε είδους βλ. Στάθη Γρ. ό.π., 37-59. Επίσης για την εξέλιξη του υμνολογίου βλ. Αλυγιάκη Α., *Θέματα...*, ό.π., 75-89.

3. Για τη εξέλιξη της σημειογραφίας και τον διαχωρισμό της σε αντίστοιχες περιόδους βλ. Στάθη Γρ., ό.π., σσ. 47-59 και του ιδίου, *Τα Χειρόγραφα...*, ό.π., σσ. μδ'-μζ'.

4. Αργότερα η παπαδική χωρίζεται στο Οϊκηματάριο ή Κοντακάριο, το Καλοφωνικό Στιχηράριο ή Μαθηματάριο (είδος με συγκεκριμένα είδη μουσικής σύνθεσης σε αντιπαράθεση προς το μάθημα ως όρου που δηλώνει ένα οποιοδήποτε είδος σύνθεσης που απλά προσφέρεται για εκμάθηση) και το Κρατηματάριο. Πρβλ. Στάθη Γρ., *Οϊ 'Αναγραμματισμοί...*, ό.π., 58-59.

5. Περί παπαδικών και των προθεωριών που υπάρχουν σ' αυτές βλ. Στάθη Γρ. ό.π., 60 κ.ε. και του ιδίου, *Τα χειρόγραφα...*, ό.π. σσ. λδ'-λε'.

6. Στην 3^η περίοδο εξέλιξης της σημειογραφίας μαζί με τα ήδη υπάρχοντα καλοφωνικά μέλη κάνει την εμφάνιση του, μαζί με το νέο στιχηραρικό μέλος, και το καλοφωνικό ειρμολόγιο. Περί καλοφωνικού μέλους και της κατηγορίας μαθημάτων που το αποτελούν βλ. Στάθη Γρ., *Οϊ 'Αναγραμματισμοί...*, ό.π., σσ. 66-98.

7. Από εδώ και στο εξής θα χρησιμοποιείται για την αντίστοιχη λειτουργία ο όρος ισοκράτημα.

8. Ιδιαίτερες αναφορές για ύπαρξη ισοκρατήματος βλέπει κανείς και στα επισυναπτόμενα κρατήματα των αντίστοιχων καλοφωνικών μελών. "... Έν τέλει έπιφωνήματα, τών όποιών τά κρατήματα ψάλλονται «μετά βαστακτών...». Πρβλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 105. Για τα κρατήματα ως ιδιαίτερο είδος μουσικής σύνθεσης στη Βυζαντινή μουσική βλ. Βαμβουδάκη Εμμ., *Τα έν τῆ Βυζαντινή Μουσική "Κρατήματα"*, ΕΕΒΣ, έτ. Ι', 'Αθήναι 1933, σσ. 353-361 και ανατ. ΕΕΒΣ, 'Έν 'Αθήναις 1933.

με αργή χρονική αγωγή¹. Άρα το ισοκράτημα εμφανίζεται ως οργανικό στοιχείο του μέλους και κατά συνέπεια αναπόσπαστο.

1.5. Μουσική και ισοκράτημα στη νεώτερη εποχή μέχρι σήμερα

Η σταδιακή εξαφάνιση των μεγάλων υποστάσεων² στη σημειογραφία στην προσπάθεια για ανάλυση και εξήγηση του μελωδικού περιεχομένου κατά την 3^η (1670-1814μ.Χ.) περίοδο καθώς και η προσπάθεια για συντόμευση των μελών που χρησιμοποιούνται στη λατρεία ούτως ώστε να πληρούνται οι αντίστοιχες απαιτήσεις των πιστών για σμίκρυνση των ακολουθιών προς το τέλος του 17^{ου} αιώνα και πριν την μεταρρύθμιση του 1814 (αρχή της 4^{ης} περιόδου) έχουν αντίκτυπο τόσο στη μουσική, αυτή καθ' εαυτή, όσο και στη χρήση του ισοκρατήματος.

Τόσο η μεγάλη περίοδος της τουρκοκρατίας που είχε ως συνέπεια την μείωση της μουσικής παραγωγικότητας μέχρι του σημείου της απλής διατήρησης, δια της αντιγραφής, των παλαιών μελών αλλά κυρίως η ξένες μουσικές επιδράσεις τόσο από την Ανατολή πριν όσο και από τη Δύση μετά την επανάσταση του 1821 και τη δημιουργία του Ελληνικού κράτους, δημιουργούν αφ' ενός σύγχυση όσον αφορά στη χρήση της μουσικής στην Εκκλησία και αφ' ετέρου μεγάλες διαμάχες μεταξύ των "συντηρητικών" και των "προοδευτικών"³ ψαλτών και μουσικών γενικά.

Η ανάγκη για επανατοποθέτηση του ρόλου άρα και του είδους της μουσικής που χρησιμοποιεί η Εκκλησία έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία σωρείας πραγματειών, μονογραφιών, άρθρων και γενικότερα εξειδικευμένης βιβλιογραφίας (τόσο στον 19^ο αλλά ιδίως στον 20^ο αιώνα) που αφορά τόσο στη χρήση και το είδος της εκκλησιαστικής μουσική όσο και στο ρόλο που διαδραματίζει το ισοκράτημα.

Αναφορές στην παραπάνω βιβλιογραφία θα γίνουν στα επόμενα κεφάλαια εφόσον τα θέματα τα οποία πραγματεύονται αφορούν τόσο στο θεωρητικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζεται το ισοκράτημα όσο και στην ίδια την πρακτική του.

1. "...Άργως και μετά μέλους..." ή "...ψάλλεται δὲ δλον ἄργον μετά παραδόσεως...", βλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 37.

2. Περί μεγάλων υποστάσεων βλ. Ψάχου Κ., *Η Παρασπμαντική τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, έκδ. 2^η, Ἀθήναι 1978, σσ. 121-122 και 124-128, Στάθη Γρ., *Η ἐξήγησις τῆς ψαλτικῆς Τέχνης*, Θ., τ. 58^{ος} (1987), τκ. 2^ο, σσ. 342-343 και ανατ. Θ., Ουάσιγκτον 1986, σσ. 30-31 και του ιδίου, *Τὰ Χειρόγραφα...*, ό.π., σ. μδ'.

3. Με τους όρους αυτούς υπάρχει η πρόθεση να καταδειχθεί ο διαχωρισμός των φίλων και εγκρατών της μουσικής της αντίστοιχης χρονικής περιόδου σε αρχικά δύο και τελικά τρεις κατηγορίες. Σ' αυτούς που ήθελαν να διατηρηθεί η Εκκλησιαστική μουσική ως είχε ("συντηρητικοί"), σ' αυτούς που ήθελαν να εφαρμόσουν σύγχρονες τεχνικές τόσο στη σύνθεση όσο και στην επένδυση της μουσικής στην Εκκλησία ("προοδευτικοί") και σε κάποιους που στέκονταν κάπου μεταξύ των δύο προηγούμενων κατηγοριών.

2. ΠΡΟΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

2.1. Το μονόφωνο μέλος

2.1.1. Χρήση του μονοφωνικού είδους ψαλμωδίας στην Εκκλησία

2.1.1.1 Εκκλησιολογικές προϋποθέσεις

Η ψαλτική τέχνη έχει την αφετηρία της στην αρχαϊκή αταξική χριστιανική κοινωνία. Οι κύριοι δράστες στην λειτουργική σύναξη είναι ο λειτουργός και ο λαός¹. Ο λαός στο σύνολο του αναπέμπει δοξολογίες στο Θεό, "ὡς ἐξ ἑνός στόματος". Ευχαριστεῖ και δέεται "ἐν μιᾷ καρδίᾳ". Οι έννοιες της ειρήνης² και της αγάπης³, ως προϋποθέσεις γι' αυτήν ακριβώς την ενότητα⁴ των πιστών, είναι αναπόσπαστο μέρος τόσο της Θείας λατρείας τους όσο και του καθημερινού τους βιώματος. Έτσι δεν μπορεί παρά να εκφράζονται και με το κατάλληλο μέσο. Αυτό το σκοπό εξυπηρετεί ακριβώς η τέχνη και ιδιαίτερα η τέχνη της μουσικής.

Το ίδιο συμβαίνει και με τον χριστιανό. Όταν ψάλλει, ψάλλοντας παραδοσιακές μελωδίες⁵, προβάλλει κοινούς προβληματισμούς. Η κατάλυση που προκαλείται λόγω της συναισθηματικής φόρτισης απ' αυτήν ακριβώς την κοινή πορεία ζωής των πιστών έχει και προσωπικό χαρακτήρα. Αυτόν τον προσωπικό χαρακτήρα εκφράζει ιδιαίτερα το μονοφωνικό μέλος. Αποδεικνύει μάλιστα τη διάθεση για ένωση και ταύτιση των πολλών, αδελφοποίηση και ισότητα, αξιοποίηση και συμμετοχή του συνόλου⁶.

Στη λατρεία κάθε πιστός ξεχωριστά και από μόνος του μπορεί να βιώσει την πληρότητα και την ανεξαρτησία παίρνοντας την προσευχή σαν προσωπική υπόθεση. Έτσι "...Καὶ ὁ ψάλλων ψάλλει μόνος. κἄν πάντες

1. Εξάλλου λειτουργία (λεῖτος = δημόσιος και ἔργο) δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά το προς τον δήμο = λαό ἔργο, βλ. Τεγόπουλου-Φυτράκη, *Ελληνικά...*, ὁ.π., σ. 418, πρβλ. Αλυγιάκη Α., *Ὁ χαρακτήρας...*, ὁ.π., σσ. 385.

2. Βλέπε τις αντίστοιχες λειτουργικές προτροπές, «Εἰρήνη πᾶσι», «'Εν εἰρήνῃ τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν», «Εἰρήνη σοι τῷ ἀναγινώσκοντι», κ.ά. ἀπὸ *Ἐγκόλπιον τοῦ Ἀναγνώστου, Ἱεραῖ Ἀκολουθίαί τοῦ Ἑσπερινοῦ τοῦ Ὁρθροῦ τῆς Θ. Λειτουργίας*, ΑΔΕΕ, ἐκδ. ΙΒ'(1991), σσ. 104, 85 και 102 ἀντίστοιχα. Χαρακτηριστική εἶναι και η φράση "...Τῆς δὲ τοιαύτης τῶν λογισμῶν ἀταραξίας και ἀκύμονος καταστάσεως εἰκῶν και τύπος ἐστίν ἡ τῶν Ψαλμῶν ἐμμελής ἀνάγνωσις..." ὅπως αναφέρει ο Μ. Αθανάσιος στην προς Μαρκελλίνον ἐπιστολή του, βλ. ἀπὸ Αλυγιάκη Α., *Θέματα...*, ὁ.π., σ. 39.

3. Ὅπως και στην προηγούμενη υποσημείωση βλέπε τις προτροπές, «'Αγαπήσωμεν ἀλλήλους...», «...και ἡ ἀγάπη τοῦ Θεοῦ και Πατρὸς...», κ.ά. ἀπὸ *Ἐγκόλπιον...*, ὁ.π., σσ. 105 και 106 ἀντίστοιχα.

4. "...Ὡστε και τὸ μέγιστον τῶν ἀγαθῶν τὴν ἀγάπην ἡ ψαλμωδία παρέχεται, οἷονεῖ σύνδεσμον τινα πρὸς τὴν ἔνωσιν τὴν συνωδιάν ἐπινοήσασα, και εἰς ἑνός χοροῦ συμφωνίαν τὸν λαόν συναρμζουσα...", βλ. Μ. Βασιλείου, *Ὁμιλία εἰς τὸν Α' ψαλμόν* ἀπὸ Αλυγιάκη Α., ὁ.π., σ. 41.

5. Εἶναι γνωστὴ η φράση του Μ. Βασιλείου για την προσκόλληση των χριστιανῶν στην παράδοση γενικότερα ἀλλὰ εἰδικότερα στην παράδοση της μουσικής. Αναφέρει χαρακτηριστικά, "...ὁ μέντοι λαὸς ἀρχαίαν ἀφίπσι τὴν φωνὴν...", ἀπὸ Αλυγιάκη Α., ὁ.π., πρβλ. του ἰδίου, *Ὁ χαρακτήρας...*, ὁ.π., σ. 385.

6. Πρβλ. Βουρλή Αθ., *Ἡ Ἱεραὶ ψαλμωδία ὡς μέσον ἀγωγῆς (Ἠθικομουσικολογικὴ μελέτη)*, Αθήναι 1995, σ. 36, σμ. 13.

ὕπνῳσιν, ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος ἡ φωνὴ φέρεται...''¹. Εἶναι σημαντικό να παρατηρηθεῖ ὅτι στο μονοφωνικό μέλος εκφράζεται τόσο η ενότητα της πίστεως ὡς και η ομόνοια των πιστῶν².

Αντίθετα το πολυφωνικό μέλος, με τη σύγχρονη σημασία του ὄρου, διασπά την ενότητα του συνόλου σε αυτόνομες υποομάδες, ανάλογα με τον αριθμό των μελωδικῶν γραμμῶν, ενώ αποκόπει το χορό ἀπό το εκκλησίασμα, νοουμένου ὅτι χρειάζονται ειδικές μουσικές γνώσεις για να παρακολουθήσει κανείς (πόσο μάλλον να συμμετάσχει) το ψαλλόμενο μέλος³.

2.1.1.2. Ιστορικές προϋποθέσεις

Ὅπως ἔχει αναφερθεῖ στο πρώτο κεφάλαιο η ἀνάγκη για μία απλή ἀλλά συνάμα σοβαρή μουσική επένδυση του θεολογικού λόγου οδηγεί στην αποδοχή ἀπό την αρχαία χριστιανική Ἐκκλησία της μουσικῆς πραγματικότητας η οποία ἤδη επικρατεῖ. Αὐτή δεν εἶναι ἄλλη ἀπὸ αὐτὴν της αρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς.

Ἐνα σημαντικό χαρακτηριστικό στην τελευταία που φαίνεται να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην επιβίωση της μέσα στην νέα πίστη και τις λατρευτικές της απαιτήσεις εἶναι ο καθεαυτὸς λόγος ὑπαρξης της στην ἴδια την Αρχαία Ἑλλάδα. Η μουσική στην Αρχαία Ἑλλάδα εἶναι ο ακρογωνιαίος λίθος της διανοητικῆς εκπαίδευσης των Ἑλλήνων. Εἶναι και λέγεται παιδεία της ψυχῆς ὡς ακριβῶς η γυμναστική εἶναι και λέγεται παιδεία του σώματος⁴.

Επίσης, η χρήση, στην πρακτική της μουσικῆς στην Ἑλληνική αρχαιότητα, ἀφ' ἑνὸς της ποίησης ὡς ψυχῆς της μελοποιίας και ἀφ' ἑτέρου της ρυθμοποιίας ὡς της ἀληθινῆς πλαστικῆς δύναμης της μουσικῆς, συντείνουν ὡστε η Ἐκκλησία των πρώτων χριστιανικῶν αἰῶνων να επενδύσει στην Αρχαία Ἑλληνική μουσική.

Τέλος η ὑπαρξης της μουσικῆς⁵ ὡς κατ' ἐξοχήν μελωδικῆς¹ και ἀρνηκτα συνδεδεμένης με το λόγο² συμβάλει στην οριστική αποδοχή της

1. Φράση του Αγίου Ἰωάννη του Χρυσοστόμου στην ΛΣ' Ὁμιλία του πάνω στην Α' πρὸς Κορινθίους επιστολή του Αποστόλου Παύλου ἀπὸ Στάθη Γρ., *Μορφολογία και Ἐκφραση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1980, σ. 29.

2. Παρατήρηση του Αγίου Ἰγνατίου του Θεοφόρου. Γράφει χαρακτηριστικά, "...Και οἱ κατ' ἄνδρα δὲ χορός γίνεσθε, ἵνα σύμφωνοι ὄντες ἐν ὁμοιοῖα χρῶμα Θεοῦ λαβόντες ἐν ἐνότητι, δῶτε ἐν φωνῇ μίᾳ διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ τῷ Πατρὶ...", ἀπὸ Στάθη Γρ., ὁ.π., σ. 30.

3. Το πρόβλημα οξύνεται με τη χρήση μουσικῶν ὀργάνων, πρβλ. Βουρλί Αθ., ὁ.π.

4. Αναφέρεται σχετικά ὅτι ὡς η γυμναστική ἔτσι και η μουσική παιδεία ἀρχίζει ἀπὸ μικρὴ ηλικία. Εἶναι μάλιστα ευνόητο ὅτι στην ἑλληνική αρχαιότητα ὅλοι, χωρὶς ἐξαιρέση, ἦταν μουσικοὶ λόγω ακριβῶς της παιδείας με την οποία μεγάλωναν, βλ. σχετικά Θερεϊανού Ε., *Περὶ τῆς μουσικῆς...*, ὁ.π., σσ. 10-11 και Βουρλί Αθ., ὁ.π., σσ. 42-43, σμ. 33.

5. Ὅπως αὐτὴ ἐννοεῖται στην αρχαιοελληνική πραγματικότητα.

τελευταίας από την χριστιανική Εκκλησία ως της κατ' εξοχήν εκκλησιαστικής μουσικής.

Το μονοφωνικό, λοιπόν, είδος της ψαλμωδίας φαίνεται να υπάρχει και να χρησιμοποιείται από την αρχή στην Εκκλησία. Όλες οι φωνές ταυτόχρονα, ομόφωνα και ομότονα εκτελούν τη συγκεκριμένη μελωδία³. Η ύπαρξη πολυμελών χορών δεν παρουσιάζεται να αναιρεί τη μονοφωνία στην Εκκλησιαστική μουσική. Οι διάφορες αναφορές⁴ για πολυτονία που πηγάζουν ακριβώς από τον αριθμό των μελών στους χορούς θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν το λιγότερο ως ανακριθείς και υπολειπόμενες ιστορικού κύρους.

Ένας στοιχείο που δημιουργεί σύγχυση στους νεώτερους ερευνητές όσον αφορά στο είδος της μουσικής κατά των περίοδο των πρώτων χριστιανικών αιώνων είναι η αναφορά στον όρο *αρμονία* και η ενδεχόμενη παρείσφρηση της από την αρχαία Ελληνική μουσική. Κάτι τέτοιο φαίνεται ιστορικά άστοχο από το γεγονός της μη ύπαρξης αντίστοιχου όρου, που να δηλώνει μια συγκεκριμένη συνθετική τεχνική, στην αρχαιοελληνική μουσική πρακτική. Αντίθετα οι αρχαίοι Έλληνες γνωρίζουν την *αρμονία*⁵ είτε ως το συγκεκριμένο διάστημα της ογδόης, είτε ως την εύτακτη ακολουθία φθόγγων γενικά, είτε ως μια συγκεκριμένη, σύμφωνα με το γένος, διαστηματική ακολουθία⁶ ή, ακόμα, ως σύνδεση, συναφή και μέθοδο κουρδίσματος⁷.

Η αρχαία Ελληνική μουσική γνωρίζει, βέβαια, ως πρακτική "τὸ μαγαδίζειν"⁸, δηλαδή την ηχητική συνύπαρξη της πρώτης και της ογδόης

1. Σε αντιπαράθεση προς την αρμονική μουσική έτσι όπως είναι σήμερα γνωστή, πρβλ. Λέκκα Δημήτρη, *Η μαθηματική θεωρία της μουσικής - Πυθαγόρειο και φυσικό σύστημα*, Αθήνα 1995, παράγραφος 20.2. - Μονόφωνη μελωδία σσ. 227-228.

2. Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι η έννοια της μουσικής στην Αρχαία Ελλάδα δεν είναι η ίδια με τη σημερινή. Η Μουσική στην Ελληνική αρχαιότητα ήταν ένα κράμα μουσικής και ποίησης με ένα συσχετισμό που δεν μπορούσε να διαχωρίσει μεταξύ των δύο. Πρβλ. Γεωργιάδη Θρασύβουλο, *Μουσική και Γλώσσα*, Αθήνα 1994, σσ. 21-25.

3. Πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π., σ. 60 και του ιδίου, *Ιστορική...*, ό.π., σ. 72. Πρβλ. "...Τὸ εἶδος τῆς ἱερᾶς ἠμῶν ψαλμωδίας ὑπῆρχεν ἐξ ἀρχῆς ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ μονωδικόν, νῦν μὲν ἑνός, νῦν δὲ καὶ πολλῶν ἅμα συναδόντων ὁμοφθόγγως καὶ ὁμοτόνως, ὡς ἐξ ἑνός στόματος τῆς αὐτῆς ἐξηκούσης φωνῆς, καθὰ καὶ παρ' ἡμῖν τὴν σήμερον...", ἀπόψη του Κωνσταντίνου Οικονόμου του ἐξ Οικονόμων, *Περὶ τῶν Ὁ' ἐρμηνευτῶν*, τ. 4^{ος}, σ. 766 ἀπὸ Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π.

4. Βλ. Σάθα Κ., *Ἱστορικόν Δοκίμιον...*, ό.π., σ. σνή, σημ. 1 και Γρισάνη Παναγιώτη, *Τὸ περὶ τῆς μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας Ζήτημα*, Νεάπολη 1870 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1975), σ. 18.

5. "..., διότι ἡ σύστασις τῆς ἑλληνικῆς κλίμακος ἐτύγχανεν ἀκατάλληλος πρὸς ἁρμονίαν, ἥτις ἀπῆτει οὐσιωδῶς τὸ διὰ τριῶν..." και "...Ἐν ταῖς χορωδαῖς ὑπῆρχον βεβαίως καὶ ὀξύφωνοι, βαρύφωνοι καὶ μεσόφωνοι, ἀλλ' ἀπαντες ἔψαλλον τὸ μέλος ἐν τῇ διαπασῶν καὶ οὐκ ἐν τῇ διὰ τεσσάρων ἢ συλλαβῆς καὶ διὰ πέντε ἢ δι' ὀξειῶν...". Απόψεις του Γεωργίου Παπαδόπουλου Μέγα Πρωτεύκδικου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας ἐστὶ ὅπως αναφέρονται στο βιβλίο του, *Συμβολαί...*, ό.π., σσ. 63-64.

6. Βλ. ἀνάλυση του ὀρου στην εἰσαγωγὴ τῆς παρούσας ἐργασίας, σ. Χ κ.ε., πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σσ. 62-63, Θερεϊανού Ε., ό.π., σσ. 15-17, Κουπιτώρη Π., *Λόγος Πανηγυρικός...*, ό.π., σσ. 30-31 και Βερναρδάκη Δημήτρη, *Λόγος Αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἐν Τεργέστῃ 1876 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1975), σ. 25.

7 Πρβλ. Γιάννου Δ., *Γενικὴ ἐπισκόπησις...*, ό.π., σ. 42.

8. Ο ὀρος προέρχεται ἀπὸ τὴ συνηχητικὴ ἐκτέλεση των χορδῶν του ὁμώνυμου ἐγχορδου ὀργάνου των αρχαίων Ἑλλήνων, δηλαδή τῆς μάγαδης. Σύμφωνα με σχετικὲς αναφορὲς οἱ χορδὲς αὐτοῦ του ὀργάνου κουρδίζονταν

νότας στο διαπασών σύστημα¹ και όχι την κράση πολλών φθόγγων στην ίδια χρονική στιγμή. Αυτό γίνεται ανεπαίσθητα κατά τη συνψαλμωδία ανδρών με γυναίκες ή παιδιά² επειδή, όπως είναι άλλωστε γνωστό, οι φωνές των δύο τελευταίων διαφέρουν κατά μία οκτάβα προς τα πάνω από τις φωνές των πρώτων.

Στην προοπτική της μουσικής παιδείας και κατάρτισης ή της συνοδείας της ανθρώπινης φωνής εμπίπτουν και όλες οι πιθανές μορφές *ετεροφωνίας* που φαίνεται να υπάρχουν στην αρχαιοελληνική μουσική³.

2.1.2. Η φωνητική μουσική στην Εκκλησία

Ο σκοπός της ψαλμωδίας είναι τόσο προσευχητικός όσο και παιδαγωγικός. Χρησιμοποιείται, δηλαδή ως δυνατότητα κοινωνίας με τον Θεό και ως μέσο θρησκευτικής αγωγής, επικοινωνίας και ψυχαγωγίας των μελών της θρησκευτικής κοινότητας⁴.

Ως μέσο, και όχι ως αυτοσκοπός, η μουσική μπορεί να επιφέρει ωφέλεια ή ζημιά στις ψυχές των πιστών, να επιτύχει ή να ματαιώσει τους ιερούς σκοπούς της Εκκλησίας. Αυτό τον ηθοπλαστικό χαρακτήρα της μουσικής διέβλεπαν οι πατέρες της Εκκλησίας οι οποίοι, συνεχίζοντας την αρχαία Ελληνική μουσική παράδοση και την αντίστοιχη "περί ήθους" φιλοσοφία της, χρησιμοποιούν τη μουσική αφ' ενός στην κατακόσμηση ήθους στην Εκκλησία και αφ' ετέρου στην επένδυση της χριστιανικής διδασκαλίας καθιστώντας την με τον τρόπο αυτό εντυπώτερη στη διάνοια⁵.

Δύο μέθοδοι ψαλμωδίας είναι γνωστοί πριν από την ίδρυση της χριστιανικής Εκκλησίας. Η καθαρά φωνητική και η φωνητική με τη συνοδεία οργάνων⁶. Οι πατέρες της Εκκλησίας δεν διατηρούν αδιάκριτα

ανά ζεύγη, κάθε νότα με την ογδόη της (10 διπλές χορδές). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μιχαηλίδη Σ., *Έγκυκλοπαιδεία...*, ό.π., σσ. 199-200.

1. Έτσι όπως παρουσιάζεται τόσο στην αρχαία Ελληνική μουσική όσο και στη Βυζαντινή μουσική παλαιά και σύγχρονη, αλλά και στη Δυτικοευρωπαϊκή.

2. Πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 62. Βλέπε και απόψεις Κωνσταντίνου Οικονόμου από Μπουγάτσου Ι., *Αί απόψεις...*, ό.π., σ. 57 και επισκόπου Παμφίλου Μελισσηνού από Παπαδοπούλου Γ., *Πρακτικά της 69^{ης} (ΞΘ') συνεδρίασης τη 12 Δεκεμβρίου 1900 του ΕΜΣΚ, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο(1900), σ. 169.*

3. Μορφές πολυφωνίας με τη σημερινή έννοια μπορεί να χαρακτηριστούν συνηκίσεις με την μορφή ετεροφωνίας (έτσι όπως εξηγείται στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας), ισοκρατημάτων και παράλληλης κίνησης σε διαστήματα 8^{ος} ενδεχομένως και 5^{ος}, όπως ίσως και μορφές *ostinato*, πρβλ. Γιάννου Δ., ό.π.

4. Πρβλ. Βουρλή Αθ., ό.π., σσ. 13-14.

5. Πρβλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 18.

6. Η χρήση των οργάνων είναι γνωστή τόσο στην πρακτική της αρχαίας Ελληνικής μουσικής όσο και στην αντίστοιχη των αρχαίων Εβραίων. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι στη μεν πρώτη περίπτωση η χρήση είναι περιστασιακή και δευτερεύουσας σημασίας (χρήση στη μουσική κατάρτιση των νέων, στη συνοδεία της ανθρώπινης φωνής, κ.λ.π.) στη δε δεύτερη "...διὰ τὴν παχύτητα τῆς διανοίας καὶ τὸ ἄρτι ἀπέσπασθαι τῶν εἰδώλων..." όπως και για τον ασθενή, ένεκα των παθών, άνθρωπο χαιρεί μεγάλης εκτίμησης και χρησιμοποιείται, κατά συνέπεια, περισσότερο (απ' ότι στην πρώτη). Πρβλ. Μεταλληνού Γεώργιου, *Ἀρμόνιον καὶ Ὁρθόδοξος Πνευματικότητα*, Αθήνα 1970, σ. 18 και Βούλγαρη Ευγένιου, *Πραγματεία περί μουσικῆς*, Ἐν Τερνέστη 1868 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975), σσ. 22-23. Για τη χρήση των οργάνων στο αρχαίο Ισραήλ, βλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 65, σημ. 164 και Μεταλληνού Γ., ό.π., σσ. 12-15, και 27-28.

οποιοδήποτε μουσικό στοιχείο προέρχεται, είτε από την αρχαία Ελλάδα, είτε από το αρχαίο Ισραήλ. Αντίθετα επιλέγουν με μεγάλη αυστηρότητα τα είδη των ακουσμάτων που θα κοσμούν την χριστιανική λατρεία¹.

2.1.2.1. Η απαγόρευση των οργάνων

Αποτέλεσμα της επιλογής αυτής είναι και η απαγόρευση της χρήσης οργάνων μέσα στο ναό. Φαίνεται ότι τα κριτήρια γι' αυτή την απαγόρευση δεν είναι αισθητικά αλλά, μάλλον, ηθικά. Εξάλλου η εκτίμηση των πατέρων της Εκκλησίας για την μουσική τέχνη, συμπεριλαμβανομένων και των οργάνων, πρέπει να θεωρείται δεδομένη αφού στα σχόλια τους για να περιγράψουν την "αρμονία" της δημιουργίας μεταχειρίζονται συχνά μουσικούς όρους².

Είναι σημαντικό να παρατηρηθεί ότι η στάση των πατέρων δεν στρέφεται εναντίον των οργάνων αυτών καθ' εαυτών αλλά κατά της χρήσης τους στη λατρεία την καθαρότητα της οποίας προσπαθούν να διαφυλάξουν.

Η θέσπιση της καθαρά φωνητικής ψαλμωδίας σύμφωνα με το παράδειγμα του Χριστού και των Αποστόλων³ έρχεται ως αποτέλεσμα της εμμονής στην καθαρότητα του λόγου ο οποίος αποτελεί ερμηνεία της Θείας αποκαλύψεως. Σκοπός είναι να περιωθει, κατά το δυνατό, τόσο η ευκρίνεια του λόγου, ο οποίος παίζει πρωταρχικό ρόλο στη ψαλμωδία, όσο και η συναισθηματική αμεσότητα αυτού που ψάλλει ως προσευχομένου.

Η προβολή του ανθρώπινου παράγοντα και της προσωπικής του συμμετοχής και ο αποκλεισμός των άψυχων και άλογων μουσικών οργάνων προβάλλει εμφαντικά την διαφοροποίηση του εκκλησιαστικού από το κοσμικό μέλος⁴.

1. Η μουσική επιτίδευση των ύμνων, ο μελισματικός τρόπος και η οργανική συνοδεία ή συνίχνηση καθιστά πολλές φορές ακατανόητο το λόγο, βλ. μαρτυρία Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, *'Ομιλία εις 'Ησαϊάν Α'*, PG, 56, 99c από Στάθη Γρ., *'Η σύντομη και άργυρή παράδοση της Βυζαντινής Μουσικής*, ανατ. τόμος "Άξιες και Πολιτισμός" - Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ευάγγελο Θεοδώρου, Αθήνα 1991, σ. 386.

2. Πρβλ. Μεταλληνού Γεώργιου, ό.π., σ. 15.

3. "...ὁ Σωτήρ ὕμνησεν ὄπως καὶ ἡμεῖς ὑμῶμεν ὁμοίως...", χαρακτηριστική φράση του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου από Παπαδοπούλου Γ., ό.π., σ. 51.

4. Πρβλ. Βουρλή Αθ., ό.π., σ. 36, σημ. 12(δ). Η χρήση των οργάνων από τις αιρέσεις και το κοσμικό θέατρο θεωρήθηκε ως ακόμα ένας σοβαρός λόγος για την απαγόρευση τους από την Εκκλησία. Είναι χαρακτηριστική η φράση του Αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου "...Αναλάβομεν ὕμνους ἀντὶ τυμπάνων, ψαλμωδῶν ἀντὶ τῶν αἰσχροῦν ἡγισμάτων τε καὶ ἡμάτων, κρότον εὐχαριστήριον ἀντὶ κρότων θεατρικῶν...", βλ. από Στάθη Γρ., ό.π., σ. 33, σημ. 19. Σημαντική είναι και η μαρτυρία του Μανουήλ Γεδεών για τη χρήση οργάνων στη μουσική των Βυζαντινών. Γράφει χαρακτηριστικά "...Ἀναφέρεται ποτε τὸ ὄργανον «τρισαγιάζον», δὴλὰ γε δὴ συνοδεῦον τῆ τῶν κρακτῶν ἔκφωσῆσι «Ἅγιος» - ἀλλὰ τοῦτο γίνεται ἐν κοσμικαῖς ἑορταῖς καὶ δοχαῖς, οὐκ ἴδ' ἐν τῷ ναῷ. Ἀναφέρεται τὸ ὄργανον αὐλοῦν, ἀλλ' ἐκτός τῶν ναῶν...", βλ. Γεδεών Μανουήλ, *'Η καλαισθησία τῶν Βυζαντινῶν*, ΕΑ, ἐτ. ΛΘ'-Μ', τ. 39^α, Ιανουαρίου - Δεκεμβρίου 1919, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1919, σσ. 151-152. Ανάλογη τοποθέτηση έχει και ο μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης κ.κ. Διονύσιος, βλ. Ψαριανού Διονυσίου, *'Εκκλησιαστικά Βυζαντινά Ἐμβατήρια*, Ἐν Ἀθήναις 1966, σ. 15, σημ. 3.

Ο ιερός χώρος και χρόνος της λατρείας γνωρίζει ένα μόνο όργανο. Το πραγματικά ειρηνικό όργανο είναι ο ίδιος ο άνθρωπος¹. Η ανθρώπινη φωνή θεωρείται ως η τελειότερη έκφραση της λειτουργικής ψαλμωδίας². Ο άνθρωπος είναι όργανο αρμοσμένο από το Άγιο Πνεύμα³. Η απόδοση των "λεπτών" διαστημάτων που δίνουν μεγάλη πλαστικότητα στην έκφραση και αποδίδουν αρτιότερα και τελειότερα τα νοήματα των ύμνων μόνο από το ανθρώπινο όργανο μπορούν να αποδοθούν⁴.

Τα όργανα διασπούν την περισυλλογή και προσοχή των πιστών. Προσθέτουν μια ακόμα μέριμνα στον άνθρωπο εκεί που ο ίδιος πρέπει να "αποθέσει πάσαν βιοτικήν μέριμναν". Συντελούν σε μία, κατά κάποιον τρόπο, "νάρκωση" και υποδούλωση της ψυχής μπροστά στο κάλλος των ήχων⁵.

Τελικά μπορεί να λεχθεί ότι η μουσική των ορθοδόξων ύμνων είναι τόσο ωραία όσο απαιτείται να είναι, όχι παραπάνω ούτε και παρακάτω.

2.2. Θεωρητικό Υπόβαθρο

2.2.1. Η Αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία

2.2.1.1. Προϋποθέσεις

Λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές προϋποθέσεις ως προς την υιοθέτηση της αρχαιοελληνικής μουσικής από την χριστιανική Εκκλησία είναι φυσικό να θεωρηθεί ότι όλο το θεωρητικό υπόβαθρο που στηρίζει τη μουσική των αρχαίων Ελλήνων αποτελεί και τη βάση πάνω στην οποία θα στηριχθούν τόσο οι θεωρητικοί και μουσικογράφοι της πρωτοχριστιανικής περιόδου⁶ όσο και οι μεταγενέστεροι της Βυζαντινής¹. Αυτοί με τη

1. Αποψη του Κλήμη Αλεξανδρείας από Αλυγιάκη Α., *Ο χαρακτήρας...*, ό.π., σ. 416.

2. Έμφαση στο "καινόν ἔσμα" σε αντιδιαστολή με το παλαιό, δηλαδή τα όργανα. Βλέπε σχετικά με τα όργανα Ιωάννου του Χρυσοστόμου, *Ερμηνεία εις ρηγ' ψαλμόν*, PG 55, 462B και Ευσεβίου Καισαρείας, *Ερμηνεία εις τούς ψαλμούς* από Αλυγιάκη Α., ό.π., σσ. 416-417.

3. Αποψη του Κλήμη Αλεξανδρείας από Αλυγιάκη Α., ό.π., σ. 417.

4. Πρβλ. Στάθη Γρ., ό.π., σ. 30.

5. Πρβλ. Μεταλληνού Γ., ό.π., σ. 25.

6. Αναφέρονται με χρονολογική σειρά οι :

- (α) Πλούταρχος (46-120 μ.Χ.)
- (β) Αλύπιος (2^{ος} αι. μ.Χ.)
- (γ) Θέων ο Σμυρναίος (2^{ος} αι. μ.Χ.)
- (δ) Κλεονείδης (2^{ος} αι. μ.Χ.)
- (ε) Νικόμαχος ο Γερασινός (2^{ος} αι. μ.Χ.)
- (ς) Πολυδεύκης Ιούλιος (2^{ος} αι. μ.Χ.)
- (z) Αριστείδης Κοϊντιλιανός (1^{ος}/3^{ος} αι. μ.Χ.)
- (η) Πτολεμαίος Κλαύδιος (108-168 μ.Χ.)
- (θ) Αθήναιος (2^{ος}/3^{ος} αι. μ.Χ.)
- (ι) Πορφύριος (232-305 μ.Χ.)
- (ια) Γαυδέντιος Φιλόσοφος (2^{ος}/3^{ος} αι. μ.Χ.)
- (ιβ) Πρόκλος (400-485 μ.Χ.)
- (ιγ) Πάππος Αλεξανδρινός (3^{ος} αι. μ.Χ.)
- (ιδ) Βακχείος ο Γέρων (3^{ος}/4^{ος} αι. μ.Χ.).

σειρά τους θα γίνουν η βάση για τους νεώτερους θεωρητικούς της Βυζαντινής μουσικής τόσο του 19^{ου} όσο και του 20^{ου} αιώνα.

Από τις διάφορες θεωρητικές αναφορές στα συγγράμματα⁴ των τελευταίων, που σαφώς παραπέμπουν σε αντίστοιχες αναφορές των αρχαιότερων⁵ και αρχαιότατων⁶ μουσικών συγγραμμάτων, ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τα όσα γράφονται σχετικά με τους όρους *αρμονική*, *συμφωνία* και *σύστημα* επειδή πάνω σ' αυτούς στηρίζεται ο τρόπος λειτουργίας του ισοκρατήματος.

2.2.1.2. Περί αρμονικής

Αρμονική⁷ ονομάζεται και η ίδια η μουσική⁸, φέρεται δε ως η δεύτερη επιστήμη μετά την Αριθμητική⁹. Θεωρείται κλάδος της Θεωρητικής¹⁰ που αυτή με τη σειρά της είναι κλάδος της Μουσικής¹¹. Κύριο μέλημα της είναι η μελέτη σε οτιδήποτε έχει σχέση και αφορά στην αρμονία και ιδιαίτερα στη θεωρία των συστημάτων και των τόνων. Είναι το πιο σημα-

Οι χρονολογίες με επιφύλαξη λόγω έλλειψης στοιχείων ως προς την ακριβή περίοδο ζωής των παραπάνω θεωρητικών συγγραφέων. Βλέπε αντίστοιχο πίνακα με τα έργα του καθενός από Καραγκούνη Κ., *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα και τεχνική θεωρητική αυτής*, Βόλος 1995, σ. 29, πιν. 3.

1. Αναφέρονται οι :

- (α) Μιχαήλ Ψελλός (1018/20-1079/106 μ.Χ.)
- (β) Γεώργιος Παχυμέρης (1242-1308/10 μ.Χ.)
- (γ) Μανουήλ Βρυέννιος (1285-1320 μ.Χ.).

Ειδική περίπτωση αποτελεί και η "Σούδα", επωνυμία ενός λεξικού που χρονολογείται γύρω στον 10^ο αιώνα μ.Χ. και το οποίο αναφέρεται στην Αρχαία Ελλάδα αφού παραθέτει χρήσιμες πληροφορίες σε σχέση με το έργο αρχαίων ποιητών και μουσικών, μουσικά όργανα, όρους και εκφράσεις. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μιχαηλίδη Σ., *ό.π.*, σσ. 284-285.

2. Σημειώνονται, με βάση τη χρονολογική σειρά των εκδόσεων των θεωρητικών συγγραμμάτων ή των αντίστοιχων εργασιών τους, μεταξύ άλλων οι : Χρυσανθος Μαδύτων, Λέσβιος Γεώργιος, Αγαθοκλής Παναγιώτης, Φιλοξένος Κυριάκος, Στέφανος Λαμπαδάριος, Παγανός Νικόλαος, Κοσμάς Μαδύτων, Τσικνόπουλος Ανδρέας, κ.ά.

3. Όπως στην προηγούμενη υποσημείωση, σημειώνονται μεταξύ άλλων οι : Καμαράδος Νηλέας, Τσώκλης Ιωάννης, Στεφανίδης Βασίλειος, Παχτικός Γεώργιος, Μισαηλίδης Μισαήλ, Φωκαέας Θεόδωρος, Παπούλας Βασίλειος, Κυριαζίδης Αγαθάγγελος, Παγκράτιος Βατοπαιδινός, Παπαδημητρίου Κωνσταντίνος, Θωΐδης Θεόδωρος, Χρυσοχοΐδης Νικόλαος, Καράς Σίμων, Χουρμούζιος Στυλιανός, Ψάκος Κωνσταντίνος, Παναγιωτόπουλος Δημήτριος, Χατζηθανασίου Μιχαήλ, Ευθυμιάδης Αβραάμ, Γεωργιάδης Θεοδόσιος, Μαργαζιώτης Ιωάννης, Πάνας Κωνσταντίνος, Χατζηθεοδώρου Θεόδωρος, κ.ά.

4. Στα κυριότερα από τα συγγράμματα περιλαμβάνονται, Ψελλού Μιχαήλ, *«Μουσικής Σύνοψις ή κριτικώμενη»*, Βρυεννίου Μανουήλ, *«Αρμονικά»* και Παχυμέρη Γεώργιου, *«Περί Αρμονικής, ή γουν περί μουσικής»*.

5. Όπως, Βακκείου του Γέροντος, *«Εισαγωγή τέχνης μουσικής»*, Γαυδεντίου Φιλοσόφου, *«Αρμονική Εισαγωγή»*, Πτολεμαίου, *«Αρμονικά»*, κ.ά.

6. Μεταξύ άλλων, Ευκλείδης, *«Κατατομή κανόνος»*, Αριστόξενος *«Περί Μουσικής»*, κ.α.

7. "...Αρμονική έστιν έπιστήμη θεωρητική τής του ήρμωσμένου φύσεως..." βλ. Πτολεμαίου, *Μουσικά*, έκδ. Γεωργιάδης, ΒΤΕ, Αρχαίοι Αρμονικοί Συγγραφείς, τ. Α', Αθήναι 1995, σ. 262.

8. Βλ. Παχυμέρη Γ., *Σύνταγμα...*, *ό.π.*, σ. 97.

9. "...διὰ τὸ ἀρμόζεσθαι τὰς συμφωνίας αὐτῆς κατὰ λόγους ἀριθμητικούς..." βλ. Παχυμέρη, *ό.π.*

10. Ο όρος Θεωρητική χρησιμοποιείται στην αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία για να καταδείξει τον κλάδο της Μουσικής που ασχολείται με την έρευνα της ύλης της μουσικής, δηλαδή το να γνωρίζει τις διάφορες σχέσεις "...του βαρέως πρὸς τὸ ὀξύ (δι' ὧν γνωρίζεται τὸ μέλος), καὶ τοῦ ταχέως πρὸς τὸ βραδύ, μετὰ τοῦ τρόπου τῆς ἐξαγωγῆς τῶν φθόγγων (δι' ὧν γνωρίζεται τὸ ποῖόν τοῦ μέλους)..." βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν...*, *ό.π.*, σ. 5.

11. Ο όρος Μουσική χρησιμοποιείται για να καταδείξει το σύνολο των πνευματικών και διανοητικών επιδόσεων, ειδικά στην τέχνη (κάθε τέχνη υπό την προστασία των μουσών), τις καλές τέχνες και τα γράμματα, πρβλ. Μιχαηλίδη Σ. *ό.π.*, σ. 217 και Ψάκου Κ., *Περί Αρμονίας*, ΦΒ, έτ. Ε'(Ζ'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1910, σ. 2.

ντικό κομμάτι της μουσικής επειδή ασχολείται με τα του "ηρμοσμέ-
νου"¹. Αναλυτικότερα τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται είναι :

- (α) οι φθόγγοι,
- (β) τα διαστήματα,
- (γ) τα γένη,
- (δ) τα συστήματα,
- (ε) οι τόνοι,
- (ς) η μεταβολή (μετατροπία) και
- (z) η μελοποιία².

Η αρμονική³ εκφράζεται και με τον όρο "το αρμονικόν"⁴ ή "τα αρμονικά" ως το ιδιαίτερο μάθημα στη μουσική παιδαγωγική που ανα-
λύει και εμβαθύνει στα παραπάνω θέματα.

Ως επιστήμη του "ηρμοσμένου" ασχολείται και με τα γένη. Τα δε γένη ορίζονται ακριβέστερα με τις "αρμονίες", δηλαδή τους τρόπους ή τους νόμους της αρχαίας Ελληνικής μουσικής πάνω στους οποίους βασί-
ζεται η τάξη των διαστημάτων και η οξύτητα ή η βαρύτητα των τόνων⁵.

2.2.1.3. Περί συμφωνίας

Οι αριθμητικοί "λόγοι"⁶ της αρμονικής είναι και λέγονται "συμ-
φωνίες"⁷. Στην πράξη συμφωνία⁸ ονομάζεται ο συνδυασμός δύο ανό-
μοιων φθόγγων, ως προς την οξύτητα και τη βαρύτητα, που λαμβάνονται
μαζί, στον οποίο συνδυασμό κανένα τμήμα της μελωδίας του βαρύτερου
φθόγγου δεν διακρίνεται από αυτήν του οξύτερου και το αντίθετο.⁹

Οι συνδυασμοί αυτοί χωρίζονται, ανάλογα με την αισθητική αντίλη-
ψη¹⁰, στις εξής τέσσερις κατηγορίες :

1. Ηρμοσμένος θεωρείται ο κανονισμένος (τακτοποιημένος, ρυθμισμένος) σύμφωνα με τους νόμους της μουσικής, ο εμμελής. Το αντίστοιχο μέλος είναι το μέλος που υπακούει στους νόμους της μελωδίας. Οι φθόγγοι και τα διαστήματα δεν είναι αρκετά για να αποτελέσουν ένα τέτοιο μέλος αλλά χρειάζεται και μία σύνθεση (συνένωση) πάνω σε μια ορισμένη αρχή, πρβλ. Χρυσάνθου, ό.π., σ. 218 και Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 139-140.

2. Ερμηνεία και διαχωρισμός των θεμάτων από τον Κλεονείδη, βλ., Κλεονείδη, *Είσαγωγή 'Αρμονική*, έκδ. Σιαμάκη Αθανασίου, Αρχαίοι Έλληνες Μουσικοί, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 10.

3. "... 'Αρμονική έστι δύναμις καταληπτική των έν τοις ψόφοις περί τὸ όξύ και το βαρύ διαφορών..." βλ. Πτολεμαίου Κ., *Αρμονικά*, ό.π., σ. 3.

4. Πρβλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 56.

5. Κατ' επέκταση και της Βυζαντινής μουσικής, πρβλ. Ψάχου Κ., ό.π.

6. "...λόγοι δέ είναι έν άριθμοις νύρημένοι των συμφωνιών και δοκιμασθέντες άκριβώς πάντα τρόπον..." βλ. Γαυδεντίου Φιλοσόφου, *Αρμονική Είσαγωγή*, έκδ. Γεωργιάδη, ό.π., σ. 104.

7. Βλ. Παχυμέρη Γ., ό.π.

8. Λέγεται και αρμονική κράση όπως και μίξη δύο φθόγγων σε αντιπαράθεση με τη διαφωνία που θεωρείται αμιξία, πρβλ. Κλεονείδη, ό.π., σ. 20.

9. Πρβλ. Βακκείου του Γέροντος, *Είσαγωγή...*, έκδ. Γεωργιάδη, ό.π., σ. 144.

10. Οι αρχαίοι Έλληνες ξεχωρίζουν τις συμφωνίες ανάλογα με το πόσο απλός είναι ο αρμονικός λόγος, δηλαδή την ογδόη(2:1), την πέμπτη(3:2), την τετάρτη(4:3), κ.λ.π., πρβλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 291.

- (α) ομόφωνοι, λέγονται δύο φθόγγοι οι οποίοι προφερόμενοι μαζί δεν διαφέρουν ούτε στην οξύτητα ούτε στη βαρύτητα¹.
- (β) σύμφωνοι, ονομάζονται δύο ανόμοιοι φθόγγοι οι οποίοι ταυτόχρονα προφερόμενοι δείχνουν να έχουν σχέση μεταξύ τους αφού αναμιγνύονται εύκολα².
- (γ) διάφωνοι, λέγονται δύο φθόγγοι που διαφέρουν στην οξύτητα ή βαρύτητα και οι οποίοι όταν παιχτούν ταυτόχρονα φαίνεται πως τίποτε δεν υπάρχει ως συγγένεια ανάμεσα τους³ ενώ ξεχωρίζουν, είτε ο ένας, είτε ο άλλος⁴.
- (δ) παράφωνοι, ονομάζονται δύο ανόμοιοι φθόγγοι που όταν παιχτούν μαζί φαίνονται σύμφωνοι⁵. Τοποθετούνται μεταξύ των συμφώνων και των διάφωνων.

Από την κατηγοριοποίηση των συμφωνιών στους αρχαίους, στη Βυζαντινή μουσική (νοούμενου ότι η ταυτοφωνία πρέπει να θεωρείται δεδομένη) έχουν περάσει ένας παράφωνος και τρεις σύμφωνοι φθόγγοι ως "συμφωνίες"⁶ :

- (α) η "δια τριών", δηλαδή το διάστημα της 3^{ης}, είτε αυτό αποτελείται από δύο μείζονες (π.χ. γα-κε=24⁷), είτε από ένα μείζονα

1. Πρόκειται περί της ταυτοφωνίας. Ορισμός Βακχείου που ενστερνίζεται και ο Χρυσάνθος, βλ. Βακχείου, ό.π., σ. 168.

2. Βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σ. 22. Ο ορισμός από τον Γαυδέντιο, βλ. Γαυδεντίου Φιλοσόφου, ό.π., σ. 100.

3. Ορισμός Γαυδεντίου έτσι όπως έχει περάσει και στη Βυζαντινή μουσική, βλ. Γαυδεντίου, ό.π., σσ. 100-102.

4. Βλ. Βακχείου, ό.π.

5. Βλ. Γαυδεντίου, ό.π., σ. 102. "...Παραφωνία δὲ τί ἐστίν; ...ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπομένων οὐδὲν τι μᾶλλον τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἢ τοῦ οἰζυτέρου τὸ μέλος ὑπάρχει...", βλ. Βακχείου, ό.π.

6. Για τα διαστήματα γενικά βλ. παρ. πιν. Α', σσ. 43-56.

7. Ο αριθμός δηλώνει τα βυζαντινά ηχομόρια έτσι όπως έχουν επικρατήσει στη σύγχρονη θεωρία της Βυζαντινής μουσικής όπου ο μείζων τόνος αντιστοιχεί σε 12 ηχομόρια, ο ελάσσων σε 10 και ο ελάχιστος σε 8. Ωστόσο πρέπει να αναφερθεί ότι αρχικά και μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα η κατάταξη των διαστημάτων ήταν διαφορετική, δηλαδή, μείζων τόνος=12, ελάσσων=9 και ελάχιστος=7 (βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σ. 21, Λεσβίου Γ., *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης τοῦ Λεσθίου συστήματος*, Ἐν Ἀθήναις 1840, σσ. 14-16, Αγαθοκλέους Παναγιώτη, *Θεωρητικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἐν Ἀθήναις 1855, σσ. 10 και 55, Φιλοξένου Κυριάκου, *Θεωρητικὸν Στοιχειώδες τῆς Μουσικῆς*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1859, σ. 15, Στεφάνου Λαμπανδάρου, *Κρηπὶς ἥτοι Νέα Στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1875, σ. 7) ενώ κατά καιρούς εμφανίστηκαν και διάφορες άλλες διαστηματικές διαιρέσεις (Παγανά Νικολάου, *Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ΕΑ, ἔτ. 11^ο, 1 Μαρτίου 1891-29 Φεβρουαρίου 1892, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1891-1892, σσ. 238-239, Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικὸν συντομώτατον ἥτοι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς*, Ἐν Ἀθήναις 1902, σσ. 53,73, Χουρμουζίου Στυλιανού, *«Δαμασκηνός» Θεωρητικὸν πλήρες τῆς μουσικῆς*, Λευκωσία 1936, σσ. 21-22) που τελικά δεν ἴσχυσαν. Η νέα αντιστοιχία τόνων και ηχομορίων διαμορφώθηκε μετά την έκθεση της μουσικής επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου του 1883 και τα πειραματικά της πορίσματα σε ὄργανο που ἔφερε την επωνυμία "ψαλτήριον", βλ. Μουσικῆς Επιτροπῆς του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1883), *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1888 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1978), σ. 23 και 32-33 ενώ σημαντική φαίνεται να ἴταν και η συμβολή του Παγκράτιου Βατοπαιδινού και της μουσικῆς του κλίμακας, βλ. Βατοπαιδινού Παγκράτιου, *Ἡ μουσικὴ κλίμαξ*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1917. Αν και κατά διαστήματα εἶχε επαναφερθεῖ ο διαχωρισμός του Χρυσάνθου (Τσιγκοπούλου Ανδρέα, *Γραμματικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἥτοι θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ διδασκαλία τῆς παρ' ἡμῖν μουσικῆς*, Ἐν Ἀθήναις 1897, σ. 12, Φωκαέως Θεοδώρου, *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἔκδ. 4^η - Καμπάση, Ἐν Ἀθήναις 1902, σ. 8, Κυριαζίδου Αγαθάγγελου, *Αἱ δύο Μέλίσσαι*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1905, σ. 23) τελικά επικράτησε ο διαχωρισμός της επιτροπῆς. Σύγχρονες επιστημονικές μελέτες υπό το πρίσμα των θετικῶν επιστημῶν ἔχουν συμβάλει στην αποκρυστάλλωση ορισμένων δύσκολων θεμάτων που ἀπτονται ἰδιαίτερα σε ὅτι ἀφορὰ τοὺς φθόγγους, τὰ διαστήματα και τὶς χρέες

και ένα ελάσσονα (π.χ. νη-βου=22), είτε από ένα μείζονα και ένα ελάχιστο (π.χ. βου-δι=20), είτε από ένα ελάσσονα και ένα ελάχιστο (π.χ. πα-γα=18) τόνο,

- (β) η "δια τεσσάρων" ή "συλλαβή"¹, δηλαδή το διάστημα της 4^{ης} καθαρής (π.χ. νη-γα=30),
- (γ) η "δια πέντε" ή "διοξεία"², δηλαδή το διάστημα της 5^{ης} καθαρής (π.χ. νη-δι=42) και
- (δ) η "δια πασών"³, δηλαδή το διάστημα της 8^{ης} καθαρής (π.χ. νη-Νη=72).

2.2.1.4. Περί συστημάτων

Σύμφωνα με τον ορισμό της αρμονικής ως επιστήμης του "ηρμοσμένου" αυτή ασχολείται και με τα συστήματα⁴. Τα τελευταία, είτε ως σύνθεση δύο ή πολλών διαστημάτων⁵, είτε ως σειρά φθόγγων διαχωρισμένων δια διαστημάτων⁶, θεωρούνται βάση της τεχνικής "τοῦ ἄδειν", και όχι μόνο, στην απουσία των οποίων δε μπορεί κάποιος μουσικά να "βαδίσει" (πόσο, μάλλον, να ψάλλει).

Τα βασικά⁷ συστήματα⁸ που χρησιμοποιούνται στη Βυζαντινή μουσική είναι τα εξής :

- (α) το "τετράχορδον"⁹, το οποίο αποτελεί το βασικότερο σύστημα που χρησιμοποιείται στην αρχαία Ελλάδα, ονομάζεται δε στη Βυζαντινή μουσική και "κατά τριφωνίαν" σύστημα,
- (β) το "πεντάχορδον"¹⁰ ή, κατά την Βυζαντινή ονομασία, "τροχό"¹¹, ως το σύστημα που προέρχεται από το τετράχορδο με τη προσθήκη του "προσλαμβανόμενου"¹ και

της Βυζαντινής μουσικής, βλ. Σπυρίδη Χαράλαμπου, *Ψυχοακουστική & Μαθηματικά στη Βυζαντινή Μουσική*, Θεσσαλονίκη 1987 και Σπυράκη Ιωάννη, *Εφαρμογές των μαθηματικών, της ψυχοακουστικής και της πληροφορικής στα μουσικά διαστήματα και στους ήχους της Βυζαντινής Μουσικής (Εκκλησιαστικής - Εξωτερικής)*, Θεσσαλονίκη 1993.

1. "...πρώτη δὲ σύλληψις φθόγγων συμφώνων...", άποψη Νικόμαχου του Γερασινού από Παπαδοπούλου Γ., *Συμβολαί...*, ό.π., σ. 21.

2. "...συνεχής γὰρ τῆ πρωτογενεῖ, ..., ἐπὶ τὸ ὄξύ προχωροῦσα...", άποψη Νικόμαχου του Γερασινού από Παπαδοπούλου Γ., ό.π.

3. Θεωρεῖται ως η τέλεια συμφωνία γι' αυτό και οι αρχαίοι Έλληνες την ονόμαζαν και "αρμονία".

4. Στο θεωρητικό του Χρυσάνθου αναφέρονται και ως "συμφωνίες", βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σ. 218-219.

5. "...Σύστημα δὲ τί ἐστι: - Τὸ ἐκ πλειόνων ἢ δύο φθόγγων μελωδοῦμενον..." και "...σύστημα δὲ ἐστι τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ενός διαστημάτων συγκείμενον...", βλ. Βακχείου, ό.π., σ. 142 και Κλεονεΐδου, ό.π., σ. 1 αντίστοιχα.

6. Πρβλ. Παπαδοπούλου Γ., ό.π..

7. Σπάνια χρησιμοποιείται και το "τρίχορδον" (χορδή=φθόγγος) ή κατά "διφωνίαν" (φωνή=διάστημα) κυρίως στο μαλακό χρωματικό γένος.

8. Βλ. παρ. πιν. Α', σσ. 57-60.

9. "...τετράχορδον δὲ τί ἐστι:- Τάξις φθόγγων ἐξῆς μελωδοῦμένων, ὧν οἱ ἄκροι πρὸς ἀλλήλους συμφωνοῦσι κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων...", βλ. Βακχείου, ό.π., σ. 154.

10. Άγνωστο ως σύστημα στην αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Φαίνεται να υπάρχει μάλλον ως όργανο με αντίστοιχο αριθμό χορδών, βλ. Μιχαηλίδη Σ., ό.π., σ. 248.

11. Ονομάζεται έτσι από τον τρόπο εκμάθησης, της ανάβασης ή κατάβασης των φθόγγων, που διδασκόταν στους αρχάριους μαθητές, βλ. Χρυσάνθου, ό.π., σ. 28-30.

(γ) το "οκτάχορδον"² ή "διαπασών", ως το τελειότερο³ σύστημα αποτελούμενο από δύο τετράχορδα και ένα διαζευκτικό τόνο⁴.

2.2.2. Η εναρμόνιση της Εκκλησιαστικής μουσικής⁵

Αν και δεν είναι πρόθεση στην παρούσα εργασία να παρουσιαστούν αναλυτικά οι προσπάθειες για εναρμόνιση, σύμφωνα με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, της Βυζαντινής μουσικής, εντούτοις θα πρέπει να γραφούν, συνοπτικά, κάποιες γενικές παρατηρήσεις οι οποίες αφ' ενός θα βοηθήσουν στην κατανόηση των λόγων που οδήγησαν στις τάσεις αυτές και τις συνέπειες τους στη σύγχρονη εποχή και αφ' ετέρου θα καταδείξουν τη ανάγκη τοποθέτησης της Βυζαντινής μουσικής πάνω σε πιο στερεές και υγιείς βάσεις.

2.2.2.1. Προϋποθέσεις

Η καθιέρωση, από το 1814, με επίσημη διδασκαλία του νέου γραφικού συστήματος, έχει για τη μελλοντική πορεία της Βυζαντινής μουσικής τόσο θετικά όσο και αρνητικά αποτελέσματα. Στα αρνητικά θα πρέπει να περάσει η ευκολία εκμάθησης της Βυζαντινής μουσικής που οδηγεί τους νέους και, ενδεχομένως, ανώριμους σπουδαστές σε τάσεις ανεξαρτητοποίησης από τους διδασκάλους τους. Δεδομένου ότι αρκετοί από αυτούς δεν έχουν τα απαραίτητα προσόντα που απαιτεί η σε βάθος γνώση της Εκκλησιαστικής μουσικής πρέπει να θεωρείται σίγουρη η πτώση του επιπέδου τόσο εκμάθησης όσο και εκτέλεσης της τελευταίας.

Η χρήση της τυπογραφίας πολύ σύντομα φέρνει στο φως της δημοσιότητας αλληπάλληλες εκδόσεις μουσικών βιβλίων αλλά και θεωρητικών συγγραμμάτων που, είτε δεν έχουν σχέση με το παραδοσιακό εκκλησιαστικό μέλος, είτε επιφέρουν σύγχυση με το πλήθος των θεωριών τους.

Επίσης η αναλυτική, πλέον, μορφή παράστασης των μελών διευκολύνει την επένδυση της μελωδίας τους με αρμονικά πρότυπα της Δυτικής Ευρώπης της οποίας η άνθιση κατά την περίοδο αυτή (τόσο του συστήμα-

1. "...τὸν πάντων βαρυτάτων φθόγγων, ἀφ' οὗ τὴν ἀρχὴν ἐπὶ τὸ ὄξύ τῆς ἁρμονίας ἐποιοῦντο προσλαμβάνοντες ἑκάστου...", και "...τὶ ἐστὶ τὸ προσλαμβανόμενος; - Ὅτι ἀρχόμενοι ἐπιτείνειν [τὸ πνεῦμα] προσλαμβάνοντες τὸν ἀέρα μελωδοῦμεν...", βλ. Γαυδεντίου, ὁ.π., σ. 90 και Πτολεμαίου, *Μουσικά*, ἐκδ. Γεωργιάδου, ΒΤΕ, Ἀρχαῖοι Ἀρμονικοὶ Συγγραφεῖς, τ. Α', Αθήναι 1995, σ. 262.

2. Αρχικά εφευρίσκει το "επτάχορδον" το οποίο αποδίδεται στον Τέρπανδρο και αργότερα, με την προσθήκη του διαζευκτικού τόνου, δημιουργείται το "οκτάχορδον" το οποίο αποδίδεται στον Πυθαγόρα, βλ. Μιχαηλίδου Σ., ὁ.π., σ. 299.

3. "...τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν...", βλ. Πτολεμαίου, ὁ.π., σ. 50

4. "...τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος...", βλ. Γαυδεντίου, ὁ.π., σ. 86.

5. Για μια πληρέστερη αναφορά στο θέμα της πολυφωνίας στην Ελληνική εκκλησιαστική μουσική βλ. Φιλόπουλου Γιάννη, *Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ πολυφωνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Αθήνα 1990

τος αρμονίας όσο και του μεγάλου βαθμού τελειότητας των έργων των μεγάλων συνθετών της) πρέπει να θεωρείται δεδομένη.

2.2.2.2. Πρώτες εμφανίσεις

Η πρώτη επίσημη εμφάνιση εναρμονισμένης ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής παρουσιάζεται στην ελληνική παροικία της Βιέννης στα 1842¹ η οποία ακολουθείται από μία δεύτερη στα 1844².

Το σύστημα διαδίδεται ευρύτατα στους περισσότερους ναούς του εξωτερικού. Στη συνέχεια παρόμοιες προσπάθειες εμφανίζονται στο Λονδίνο, στο Παρίσι, στην Οδησό και στην Αλεξάνδρεια³.

Στα Επτάνησα έχει ήδη καθιερωθεί ένα ιδιόμορφο αρμονικό σύστημα⁴.

Κάποιες προσπάθειες δημιουργίας και χρήσης ορισμένου αρμονικού συστήματος⁵, για το οποίο δεν υπάρχουν σαφείς πληροφορίες, που έγιναν στην Κωνσταντινούπολη τελικά δεν κατευδώθηκαν.

2.2.2.3. Εμφάνιση στην Ελλάδα

Η πρώτη απόπειρα εισαγωγής του τετραφωνικού συστήματος σε κανονική λειτουργία στην Ελλάδα γίνεται στην Αθήνα στα 1869. Αν και δεν γίνεται αποδεκτή εντούτοις αναταράσσει τα λιμνάζοντα νερά στα μουσικά πράγματα της εκκλησιαστικής μουσικής με αποτέλεσμα την κατευδωση αντίστοιχων προσπαθειών στην Πάτρα, Καλαμάτα, Πειραιά, κ.ά⁶.

1. Συνεργασία Νικολαΐδη - Preyer με το τρίτομο έργο «*Ύμνοι τῆς Ὁρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας*» (Βιέννη 1842).

2. Συνεργασία Χαβιαρά - Randhartinger με έργο «*Ύμνοι τῆς Θεῆς καὶ ἱερῆς Λειτουργίας...*» (Βιέννη 1844).

3. Αναφέρονται ενδεικτικά οι Κύβος, Λαμπελέτ, Σπάθης, Μάλτος, Γριτσάνης, κ.ά.

4. Από τους Μάντζαρο, Αλμπάνα, Μοναστηριώτη, Παριζίνη, κ.ά.. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα Επτάνησα, όντας αποκομμένα, κατά κάποιο τρόπο, από την υπόλοιπη Ελλάδα τόσο από γεωγραφικής απόψεως αλλά ιδίως από πολιτιστικής (η τουρκοκρατία τα επηρέασε στο μικρότερο βαθμό σε αντίθεση προς τις άλλες περιοχές της μητροπολιτικής Ελλάδας) ανέκαθεν είχαν διαμορφώσει μια ιδιότυπη Εκκλησιαστική μουσική, την ούτω καλούμενη "Κρητική Μουσική". Περί της Επανησιακής Εκκλησιαστικής μουσικής όπως και της αντίστοιχης Κρητικής, βλ. Γριτσάνη Π., *Περί τῆς τῶν Ἰονίων νήσων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ΦΒ, έτ. Δ'(ζ'), αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1908, σσ. 2-3 Δραγούμη Μάρκου, *Ἡ δυτικίζουσα Ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ στὴν Κρήτη καὶ τὰ Ἐπτάνησα*, Λαογραφία, ΛΑ'(1976-78), Αθήνα 1978, σ. 287 κ.ε. και Παπαδάκη Ιωάννας, *Ιωάννης Πλουσιαδηνός - Ἡ ζωὴ καὶ τὸ μουσικὸ του ἔργο*, Θεσσαλονίκη 1994.

5. Πρόκειται για μία προσπάθεια μεταξύ των ετών 1849 και 1871 επί πατριαρχίας Ανθίμου του Εφέσιου της οποίας οι ακριβείς προθέσεις είναι ασαφείς, βλ. Αναστασίου Ν., *Τὸ Οἰκουμενικόν...*, ό.π., σ. 16-17.

6. Βλ. Παπαδοπούλου Γ., *Ἱστορικῆ...*, ό.π., σσ. 228-252, και Πολυκράτη Θεμιστοκλή, *Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ*, ΦΒ, έτ. ζ'(Η'), αρ. 5-6, 15-30 Σεπτεμβρίου 1910, σσ. 1-3, αρ. 7-8, 15-31 Οκτωβρίου 1910, σσ. 1-2.

Λίγο αργότερα, στα 1882, καθιερώνεται σε ναούς του Πειραιά και του Μοσχάτου¹ και από τα 1885 μπαίνει στο μητροπολιτικό ναό της Αγίας Ειρήνης, στον άγιο Γεώργιο Καρύκη και στη Χρυσοσπηλιώτισσα².

Παράλληλα κάνει την εμφάνιση του και ένα ιδιότυπο τριφωνικό σύστημα³ το οποίο καθιερώνεται σε πολλούς ναούς της Αθήνας⁴ με κέντρο το μητροπολιτικό ναό.

2.2.2.4. Ο 20^{ος} αιώνας

Η είσοδος στον 20^ο αιώνα σηματοδοτεί την έναρξη μιας διαμάχης μεταξύ των υποστηρικτών της μονόφωνης παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίοι στο μεταξύ συσπειρώνονται⁵, και των υποστηρικτών της καινοτόμου τετραφωνίας⁶.

Η μικρασιατική καταστροφή και η άφιξη των προσφύγων⁷ στη μητροπολιτική Ελλάδα καθώς επίσης και η ίδρυση ιεροψαλτικών συλλόγων⁸ ενισχύουν την άποψη για επιστροφή στην ελληνική μονόφωνη παράδοση της Εκκλησιαστικής μουσικής.

Τόσο ο Β' Παγκόσμιος όσο και ο εμφύλιος Πόλεμος αφ' ενός ανακόπτουν την ανάπτυξη κάθε πνευματικής και ιδιαίτερα δραστηριότητας και εφ' ετέρου συσπειρώνουν τον κόσμο γύρω από την Εκκλησία.

Σήμερα η ίδρυση νέων ιεροψαλτικών συλλόγων, η εκλογή εκκλησιαστικών ανδρών υποστηρικτών της παραδοσιακής μουσικής στα εκκλησιαστικά αξιώματα, η ανάδειξη καλλιφώνων ψαλτών⁹ και εγκρατών μουσικοδιδασκάλων¹⁰ και τέλος τόσο η ίδρυση επίσημου φορέα, από την Εκκλησία της Ελλάδος, για την έρευνα της Βυζαντινής μουσικής¹¹ όσο

1. Ναοί στους οποίους πήγαιναν οι παραθερίζοντες βασιλιάδες τα καλοκαίρια.

2. Από τους Δημόπουλο Άγγελο, Πολυκράτη Θεμιστοκλή και Κανακάκη Νικόλαο.

3. Πρόκειται για το σύστημα του Ιωάννη Σακελλαρίδη. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη ζωή και το έργο του βλ. Καλοκύρη Κωνσταντίνου, Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή μουσική, έκδ. 2^η, Θεσσαλονίκη 1988.

4. Πρέπει να σημειωθεί ότι αντίστοιχες προσπάθειες στη Θεσσαλονίκη, αν υπάρχουν, είναι δυσδιάκριτες.

5. Η κάθοδος του Κωνσταντίνου Ψάκου στην Ελλάδα στα 1904 και η δημιουργία της πρώτης Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Σχολής στο ωδείο Αθηνών συνέδραμαν ουσιαστικά στην επανάκαμψη της παραδοσιακής πλευράς.

6. Αναφέρονται μεταξύ άλλων οι Γιανίδης Ελισαίος, Ρόδιος Δ., Στρουμπούλης Χρ., Κεφαλός Τριαντ., Σακελλαρίδης Θ., κ.ά, βλ. εισαγωγή του Γεώργιου Χατζηθεοδώρου στην έκδοση του βιβλίου του Κωνσταντίνου Ψάκου, *Τὸ Ὀκτάφων σύστημα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Κρήτη 1980. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι υποστηρικτές της τετραφωνίας χωρίζονται σε δύο κατηγορίες :

(α) σ' αυτούς που υποστηρίζουν την ελεύθερη αρμονική σύνθεση κατά τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και

(β) σ' αυτούς που διατηρούν ως κύρια μελωδική γραμμή την βυζαντινή μελωδία και την ντύνουν με αρμονικό πλαίσιο πιστό ή και πιο ελεύθερο από την δυτικοευρωπαϊκή τεχνική.

7. Ιδιαίτερα η άφιξη των έμπειρων μικρασιατών ψαλτών.

8. Επιλεκτικά αναφέρονται οι σύλλογοι «Ρωμανός ὁ Μελωδός»(1912), «Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός»(1924), «Σύλλογος πρὸς διάδοσιν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς»(1929).

9. Βλέπε, μεταξύ άλλων, τους, Πρίγγο Κωνσταντίνου, Στανίτσα Θρασύβουλο, Ταλιαδῶρο Χαρίλαο, κ.ά.

10. Ὅπως, μεταξύ άλλων, τους, Καρά Σίμωνα, Ευθυμιάδη Αβραάμ, Σουρλαντζή Δημήτριο, κ.ά.

11. Το Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στα 1970.

και η ίδρυση τμημάτων μουσικών σπουδών¹, από την πολιτεία, στην ανώτατη εκπαίδευση δείχνουν την τάση για στροφή στην παραδοσιακή, γενικά μουσική, ενώ παράλληλα θέτουν τις βάσεις για την πρόοδο και προαγωγή της παραδοσιακής Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής.

2.3. Εφαρμογές

Είναι γνωστό ότι όσον αφορά στη θεωρητική θεμελίωση οποιουδήποτε φυσικού φαινομένου, ιδιαίτερα μάλιστα, του φαινομένου της τέχνης των ήχων, αυτή, σχεδόν πάντα, αποτελεί προϊόν της έρευνας και συστηματικής παρατήρησης του ιδίου του φαινομένου. Γι' αυτό θεωρείται σκόπιμο, τόσο για την παράθεση αυτής καθεαυτής της πράξης στη Βυζαντινή μουσική, και δη του ισοκρατήματος, όσο και για την εξαγωγή οποιωνδήποτε συμπερασμάτων που θα βοηθήσουν στην καθιέρωση, κατά το δυνατό, συγκεκριμένου "αρμονικού" συστήματος, να περιγραφεί, σε αδρές γραμμές, η κατάσταση που επικρατεί ή που δηλώνεται ότι επικρατεί ή πρέπει να επικρατεί στην εκκλησιαστική μουσική πράξη .

2.3.1. Το ισοκράτημα μέσα από τις γραπτές πηγές έρευνας

2.3.1.1. Τα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια στον 19^ο αιώνα

Δυστυχώς οι αναφορές στο ισοκράτημα και τον τρόπο χρήσης του στην εκκλησιαστική μουσική πρακτική στα παλαιότερα² θεωρητικά εγχειρίδια και συγγράμματα, λείπουν παντελώς. Αυτό οφείλεται κυρίως στον προφορικό τρόπο παράδοσης του τρόπου "υπήχησης" που επικρατεί μέχρι πρόσφατα και κατ' επέκταση στη μη σηματοδότηση του ισοκρατήματος στις εκδόσεις των έντυπων, πλέον, μουσικών βιβλίων η οποία θα δημιουργούσε την ανάγκη και τις προϋποθέσεις για συστηματική καταγραφή του τρόπου αυτού στα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια της εποχής.

2.3.1.2. Τα μουσικά περιοδικά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}

Η σταδιακή πτώση του επιπέδου εκμάθησης της βυζαντινής μουσικής, η κακή πνευματική εικόνα που παρουσιάζουν προς τα έξω οι ψάλτες³ αρκετών ναών, ιδίως της Αθήνας⁴, και η εμφάνιση των πρώτων τάσεων

1. Αρχικά στη Θεσσαλονίκη(1984) μετά στην Αθήνα(1991) και μετά στη Κέρκυρα(1993).

2. Ως παλαιότερα πρέπει να θεωρούνται τα συγγράμματα που έχουν γραφεί μετά τη μεταρρύθμιση του 1814 μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

3. Βλέπε μομφή για τα «ἀηδῆ» ισοκρατήματα και την προσπάθεια για αποτροπή της εισαγωγής οργάνου μέσα στους ναούς προς αντικατάστασή τους, Μισοπλιδη Μ., *Νέων Θεωρητικόν...*, ό.π., σσ. 115-116.

4. Η Αθήνα ως πρωτεύουσα του Ελληνικού κράτους επωμίζεται, όπως είναι αναμενόμενο, το βάρος της πολιτιστικής καθοδήγησης και αναπόφευκτα και τις ευθύνες για οποιεσδήποτε παρεκτροπές.

εναρμόνισης της, κατά τα δυτικά πρότυπα, γίνονται η αφορμή για αναζήτηση του απαραίτητου αντίβαρου ως προς αυτές στις τάσεις. Η εισαγωγή και σιγά-σιγά καθιέρωση αυτών των τάσεων και στη μητροπολιτική Ελλάδα επιτείνουν την προσπάθεια για εξυγίανση της Βυζαντινής μουσικής δια μέσου του παραδοσιακού ισοκρατήματος.

Μεγάλη συμβολή σ' αυτή την προσπάθεια έχουν τα μουσικά περιοδικά που εκδίδονται κατά περιόδους¹.

Οι πρώτες, έμμεσες, αναφορές² που γίνονται για το ισοκράτημα προέρχονται από εργασίες που αναφέρονται στην ανάγκη καταρτισμού εκκλησιαστικού μουσικού χορού³ ως αποτέλεσμα της παντελούς άγνοιας της Βυζαντινής μουσικής τέχνης από τους ψάλτες. Παρόμοιες αναφορές όπως και παρατηρήσεις για προσδιορισμό του τονικού ύψους ως βάση του εκάστοτε ψαλλόμενου μέλους, παρουσιάζονται σε μεταγενέστερες εργασίες⁴ και άρθρα⁵ τα οποία αποβλέπουν στη βελτίωση της μουσικής μέσα στον Ορθόδοξο Ελληνικό ναό.

Κάποιες συγκεκριμένες αναφορές⁶ στην πρακτική του ισοκρατήματος που εμφανίζονται, κυρίως σε σχολικά τραγούδια, είναι περιορισμένες.

1. Διακρίνονται δύο περίοδοι άνθησης του μουσικού τύπου που εκδίδεται στην Ελλάδα (1901-1912 και 1925-1933). Περιοδικά εκδίδονται όμως από προηγούμενα έτη στην Κωνσταντινούπολη (π.χ. Εκκλησιαστική Αλήθεια και ιδιαίτερα το παράρτημα της).

2. Βλέπε απόφαση της μουσικής επιτροπής του 1888 για σύσταση εκκλησιαστικού μουσικού χορού, 'Η καθ' ήμῶν 'Εκκλησιαστική μουσική, ΕΑ, έτ. 8°, 18 Νοεμβρίου 1887 - 26 Οκτωβρίου 1888, 'Εν Κωνσταντινουπόλει 1887-1888, σσ. 119-121. Η ίδια έκθεση περιλαμβάνεται και στο Τυπικό του Βιολάκη, βλ. Βιολάκη Γεωργίου, *Τυπικόν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῆς Ἐκκλησίας*, Αθήναι 1900, σ. 18'.

3. "...2) ἐκλογὴ ἰσοκρατῶν καὶ κανοναρχῶν τοῦλάχιστον τριῶν ἐκατέρωθεν, γυμναζομένων δις ἢ τρις καθ' ἑβδομάδα...4) προσθήκη ἰδιαίτερας γραμμῆς ἀναγραφούσης ἐν τῇ διάρκειᾳ τοῦ ψαλλομένου ᾄσματος τὸ μέρος τῶν ἰσοκρατῶν...", βλ. Μουσικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1888), 'Η καθ' ήμῶν..., ὁ.π., σ. 120.

4. Ενδεικτικά αναφέρονται :

(α) η εισήγηση του Λεωνίδα Νικοκλή περί καταρτισμού χορού, αρχικά από τρία άτομα τα οποία θα εναλλάσσονται μεταξύ τους, με τον ένα να ψάλλει τη μελωδία και τους υπόλοιπους δύο να ισοκρατούν, νοουμένου ότι οι φωνές τους ταιριάζουν, βλ. Νικοκλή Λεωνίδα, *Καταρτισμός Μουσικοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Χοροῦ*, ΠΕΑ, τκ. 3°(1900), σ. 99,

(β) η εισήγηση του Γεώργιου Παπαδόπουλου τα παιδιά που χρησιμοποιούνται ως κανονάρχες να γυμνάζονται "...εἰς τὸ ἐπιστημόνως ἰσοκρατεῖν καὶ συνυπνεῖν, ἐπὶ τῇ βάσει συστηματικῶν πονημάτων...", βλ. Παπαδόπουλου Γ., *Λόγος Πανηγυρικός*, ΠΕΑ, ὁ.π., σ. 190, σημ. 1,

(γ) η εισήγηση του Νικόλαου Βασιλειάδη για προσδιορισμό του τονικού ύψους, βλ. Βασιλειάδη Ν., *Ὁ προσδιορισμός τοῦ ἴσου ἐν τῷ ψάλλειν*, ΠΕΑ, ὁ.π., σσ. 87-90,

(δ) η εισήγηση του Μελισσηνού επισκόπου Παμφυλίας, *Ἡ μουσικὴ Ἀρμονία ἐν τῇ ἐκτελέσει τῆς ἱερᾶς ἡμῶν μελωδίας*, ΠΕΑ, τκ. 4°(1901), σσ. 25-41,

(ε) η εισήγηση του Στυλιανού Χουρμούζιου, *Περί καταρτισμοῦ ὁμοιόμορφου συστήματος ἐν τῷ ψάλλειν*, ΕΑ, έτ. 8°, 5 Ιανουαρίου - 31 Δεκεμβρίου 1908, 'Εν Κωνσταντινουπόλει 1908, σσ. 123-124, 137-138 και ΦΒ, έτ. Γ'(Ε'), αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1908, σσ. 2-3.

5. Βλέπε μεταξύ άλλων :

(α) την εισήγηση του Νικόλαου Παγανά, βλ. Παγανά Ν., *Καταρτισμός Χορῶν Ἰσοκρατῶν καὶ Κανοναρχῶν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ*, ΦΑ, έτ. Α', αρ. 23-24, σ. 7,

(β) την εισήγηση του Μελισσηνού επισκόπου Παμφυλίας, *Περί καταρτισμοῦ μουσικῶν χορῶν ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἐκκλησίαις ἡμῶν*, ΦΒ, έτ. Ε'(Ζ'), αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1909, σσ. 4-5.

6. Βλ. Παγανά Ν., *Ἄσμα Παιδαγωγικόν*, ΕΑ, έτ. 16°, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, σ. 311 και *Ἄσμα ψαλλόμενον εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, ΕΑ, έτ. 16°, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, Κωνσταντινούπολη 1897, σ. 368 (βλ. παρ. πιν. Δ', σσ. 149-150).

2.3.1.2.1. Η αρμονική ή συνηχητική γραμμή

Οι πρώτη σοβαρή προσπάθεια για τη δημιουργία ενός συγκεκριμένου συστήματος που θα ενισχύσει την, κατά τα άλλα μονότονη και ανιαρή, μονοφωνική εκκλησιαστική μουσική παρουσιάζεται από τον Κωνσταντίνο Ψάχο αρχικά με τη βοηθητική¹ και μετά με τη διπλή συνηχητική γραμμή² του ίσου.

Ουσιαστικά πρόκειται για πραγματοποίηση των εισηγήσεων της έκθεσης της μουσικής επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου του 1888 όπου αρχικά μαζί με το μέλος παρασημαίνεται σε ξεχωριστή γραμμή, φθόγγο προς φθόγγο, και το ισοκράτημα ενώ μετά παρουσιάζονται, ανάλογα με το είδος της μελωδίας³ δύο συνηχητικές γραμμές η οποίες, είτε η μια, είτε η άλλη, είτε παρακολουθούν τη μελωδία, είτε διατηρούν ένα συνεχόμενο, και κατά περιπτώσεις μία οκτάβα χαμηλότερο, βάσιμο⁴, είτε σιωπούν.

2.3.1.2.2. Άλλες προτάσεις για το ισοκράτημα

Οι αντιδράσεις, θετικές⁵ ή αρνητικές⁶, στην πρόταση του Ψάχου είναι άμεσες αφού η τελευταία δημιουργεί τις προϋποθέσεις για διαμόρφωση όλο και περισσότερων απόψεων που αφορούν στο μέλλον της βυ-

1. Στις 24 Μαΐου 1905, βλ. Ψάχου Κ., *Τέσσαραις ἀρχαίαις Βυζαντινῆς μελωδίαις μετὰ τοῦ Ἰσοῦ αὐτῶν γεγραμμένου δι' ἰδίας ὑπὸ τὸ κυρίως μέλος βοηθητικῆς γραμμῆς*, ΜΠΦ, περίοδος Β', ἐτ. Α', σσ. α' - ις' και αντίστοιχη ανακοίνωση στην εφημερίδα Φόρμιγγα, Ψάχου Κ., *Περὶ Ἰσοῦ*, ΦΒ, ἐτ. Α', αρ. 6, 31 Μαΐου 1905, σσ. 1-2 (βλ. παρ. πιν. Δ', σσ. 151-153).

2. Φαίνεται ότι ο πρώτος που ορίζει τη γραμμή του ίσου ως "αρμονική" ή "συνηχητική" γραμμή είναι ο Νηλέας Καμαράδος, βλ. Καμαράδου Γεώργιου, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου*, Ἀθήναι 1976, σ. 19. Εντούτοις ο πρώτος που τη συστηματοποιεί και την παρουσιάζει είναι ο Ψάχος τον Αύγουστο του 1909, βλ. Ψάχου Κ., *Ἡ Λειτουργία συντεθείσα μετὰ διπλῆς συνηχητικῆς γραμμῆς κατὰ τὸ ὕψος και τὴν παράδοσιν τῆς Μεγάλῆς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας*, Ἐν Ἀθῆναις 1909, σσ. ι' - ιγ' και του ἰδίου, *Τὸ Ὀκτάκων...*, ὁ.π., σσ. 81-86 (βλ. παρ. πιν. Δ', σσ. 154-158 και 159-160 αντίστοιχα).

3. Ανάλογα με την περιοχή που κινείται το μέλος η μελωδία αλλάζει γραμμή εκτέλεσης. Π.χ. αν κινείται σε χαμηλές περιοχές τότε το μέλος αναλαμβάνουν οι βαθύφωνοι ψάλτες οι οποίοι παρακολουθούν την τελευταία (από πάνω προς τα κάτω) γραμμή ενώ αντίθετα εφόσον κινείται σε υψηλές περιοχές τότε εκτελείται από τους υψηλούς οι οποίοι παρακολουθούν την πρώτη γραμμή, βλ. Ψάχου Κ., *Τὸ Ὀκτάκων...*, ὁ.π., σσ. 83-86. Πρβλ. Κουκούλη Ι., *Σκέψεις τινές και κρίσεις περὶ τῆς «Λειτουργίας» μουσικοῦ βιβλίου τοῦ καθηγητοῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν τῷ ῥεδεῶ Ἀθηνῶν κ. Κωνστ. Ψάχου*, ΦΒ, ἐτ. Ε'(Ζ'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1910, σ. 8.

4. Σαν το basso continuo στην Ευρωπαϊκή μουσική.

5. Επιλεκτικά βλέπε :

(α) Χουρμουζίου Στυλιανού, *Γνώμαι και κρίσεις*, ΦΒ, ἐτ. Α', αρ. 9, 15 Ιουλίου 1905, σσ.2-3 και αρ. 10, 31 Ιουλίου 1905, σ. 3-4.

(β) Παπαδημητρίου Αναστάσιου, *Μία γνώμη ἐπὶ τοῦ Ἰσοῦ*, ΦΒ, ἐτ. Γ'(Ε'), αρ. 5-6, 15-30 Ιουνίου 1907, σσ. 7-8,

(γ) Μελισσποῦ επισκόπου Παμφιλίας, *Καλλιτεχνικὴ ἐκτέλεσις τῆς Ἱερᾶς ἡμῶν μελωδίας*, ΦΒ, ὁ.π., αρ.19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1908, σ. 6,

(δ) Δανιηλίδου Αθανάσιου, *Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν ἀμύνη*, ΦΒ, ἐτ. Ε'(Ζ'), αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1909, σ. 7

(ε) Κουκούλη Ι., ὁ.π., σσ. 7-8.

6. Στις αρνητικές πρέπει να θεωρηθούν οι αυτές που προέρχονται από το χώρο των υποστηρικτῶν της τετραφώνης εναρμόνισης, ὅπως για παράδειγμα αὐτῆ του Ι. Σακελλαρίδη, βλ. Τσώκλη Ιωάννη, *Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ χοροῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς σχολῆς τοῦ Ἰωδείου ἐν τῷ ναῶ τῆς Χρυσοσπηλιωτίσσης*, ΦΒ, ἐτ. Γ'(Ε'), αρ. 21-22, 15-29 Φεβρουαρίου 1908, σσ. 4-5.

ζαντινής μουσικής και ιδιαίτερα του παραμελημένου, μέχρι τότε ισοκρατήματος.

Ανάμεσα σε άλλες, σημαντική είναι μία πρόταση¹ που θέτει, ίσως, τις βάσεις για τη σημειογραφία του ισοκρατήματος όπως έχει επικρατήσει σήμερα.

2.3.1.3. Τα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια στον 20^ο αιώνα

Οι αναφορές στο ισοκράτημα και τον τρόπο χρήσης του στην εκκλησιαστική μουσική πρακτική σε νεώτερα² θεωρητικά εγχειρίδια και συγγράμματα, όπου υπάρχουν, είναι ελάχιστες και, γενικά, ασαφείς³. Αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι τα θεωρητικά της εποχής αυτής στηρίζονται σ' αυτά της προηγούμενης και, ως επί το πλείστον, αναμασούν τις προηγούμενες θεωρίες και απόψεις.

Πέρα από κάποιες αναφορές⁴, που, είτε εμφανίζονται σποραδικά, είτε παρουσιάζουν ιδιοτυπίες⁵, οι σημαντικότερες συμβολές στον τρόπο χρήσης του ισοκρατήματος εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 40⁶.

Κάποιες εκδόσεις⁷ μεταξύ των ετών 1950-1970 δεν έχουν να παρουσιάσουν κάτι το ιδιαίτερο ενώ αυτές που θα σηματοδοτήσουν την αρχή της σύγχρονης πραγματικότητας στα μουσικά δρώμενα της εκκλησιαστικής θα έλθουν μετά τα 1970⁸.

1. Πρόκειται για εισήγηση του Συμεών Μανασσειδν, βλ. Μανασσειδν Σ., *Μία γνώμη περί γραφής των διαφόρων εναλλαγών των κατά την ψαλμωδιάν ύπκηνμάτων ή Ιων*, ΦΒ, έτος Ε'(Ζ'), αρ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1909, σσ. 5-6 (βλ. παρ. πιν. Δ', σ. 161).

2. Ως νεώτερα πρέπει να θεωρούνται αυτά που εκδίδονται από τις αρχές του αιώνα μέχρι και πριν τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

3. Κάποιες αναφορές είναι ουσιαστικά προτροπές για σύσταση εκκλησιαστικών μουσικών χορών, βλ. Μισαπλίδου Μ., *Νέον Θεωρητικόν...*, ό.π., σσ. 114-117, άλλες αναφέρονται στο τονικό ύψος με βάση το οποίο θα ψαλλεί ένα εκκλησιαστικό μέλος, βλ. Χουρμουζίου Στ., «Δαμασκηνός»..., ό.π., σσ. 121-124 ενώ άλλες περιορίζονται σε κάποιες κακές συνθήσεις στο ισοκράτημα χωρίς να εμβαθύνουν περισσότερο, βλ. Οικονόμου Χαραλάμπους, *Βυζαντινής Μουσικής Χορδή - Θεωρητικόν*, Έν Ήερῃ Μητροπόλει Πάφου-Κύπρου 1940, σσ. 149-151.

4. Στις αναφορές δεν περιλαμβάνονται οι σημειώσεις του Κωνσταντίνου Ψάχου για τη συνηκτική γραμμή που εμφανίζονται στα 1941 και οι οποίες πρέπει να θεωρούνται δεδομένες.

5. Πρόκειται για μια περίπτωση θεωρητικού που ακολουθεί μάλλον, το σύστημα το Λέσβιου, βλ. Παναγιωτόπουλου Ι., *Ἡ μουσική τῆς Θρησκείας*, Τρίπολις 1929, σσ. 37-40.

6. Πρόκειται για :

(α) το θεωρητικό εγχειρίδιο του Παναγιωτόπουλου, βλ., Παναγιωτόπουλου Δ., *Θεωρία και πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι 1947 το οποίο θεωρείται ως ένα πιο ολοκληρωμένο, σε σχέση με τα προηγούμενα, θεωρητικό το οποίο παραθέτει, εκτός από μια, σχετικά, εκτενῆ εισαγωγή (21 σελίδες), ένα ολόκληρο κεφάλαιο για τη Βυζαντινὴ χορωδία (βλ. ό.π., σσ. 285-290) και σημαντικὲς πληροφορίες για τὴν "ὕπκηση" (βλ. ό.π., σσ. 290-305) στὴ βυζαντινὴ ψαλμωδία,

(β) το θεωρητικό εγχειρίδιο του Ευθυμιάδου, βλ., Ευθυμιάδου Αβραάμ, *Στοιχειώδη μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς μετὰ μελωδικῶν ἀσκήσεων*, Θεσσαλονίκη 1948.

7. βλ. Αθανασόπουλου Γεωργίου, *Θεωρία τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς μετὰ πρακτικῶν ἀσκήσεων καὶ περιληπτικῆς Ἱστορίας*, Πάτραι 1950, Γεωργιάδου Θεοδόσιου, *Ὁ Βυζαντινὸς μουσικὸς πλοῦτος - Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, έκδ. 1^η, Ἀθήναι 1960, Πάνα Κωνσταντίνου, *Θεωρία, Μέθοδος καὶ Ὁρθογραφία τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, έκδ. 1^η, Ἀθήναι - Πάτραι 1970, Ανδρέου Μοναχοῦ Ἀγιορείτου, *Συνοπτικὴ θεωρία Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1970, Κεράνη Δημήτρην, *Μελέται Βυζαντινῆς μουσικῆς* - βιβλίο 1^ο, Πειραιεύς 1970.

8. βλ. Ευθυμιάδου Αβρ., *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, έκδ. 2^η, Θεσσαλονίκη 1972 καὶ Καρὰ Σίμωνα, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς - Θεωρητικόν*, τ. Α'-Β', Ἀθήναι 1982. Κάποιες αναφορὲς γίνου-

2.3.2. Το ισοκράτημα στα μουσικά βιβλία

Η παρασήμενη του ισοκρατήματος, έτσι όπως εξακολουθεί να γίνεται σήμερα, μέσα στα μουσικά βιβλία της εκκλησιαστικής μουσικής είναι προϊόν των τελευταίων 40 χρόνων. Φαίνεται ότι η αρχή πρέπει να αναζητηθεί σε χειρόγραφα μαθήματα γνωστών ψαλτών¹ που κυκλοφορούν, είτε οι ίδιοι, είτε μαθητές τους², για σκοπούς, μάλλον, που έχουν σχέση με την καλύτερη συνοχή και απόδοση των χορών οι οποίοι παισιώνουν αυτούς τους ψάλτες.

Τα πρώτα έντυπα βιβλία που φέρουν σημειογραφία για το ισοκράτημα παρουσιάζονται στα μέσα της δεκαετίας του 50³ και από τότε τα πλείστα⁴ συνεχίζουν να παρασημαίνουν το ισοκράτημα.

2.3.3. Το ισοκράτημα στην πρακτική της Βυζαντινής Μελωδίας

2.3.3.1. Χαρακτηριστικά της Βυζαντινής μουσικής που επηρεάζουν το ισοκράτημα

Παρουσιάζοντας, συνοπτικά, την Βυζαντινή μουσική πράξη όσον αφορά στον τρόπο χρήσης και λειτουργίας του ισοκρατήματος πρέπει να εξετάσει κανείς τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της Βυζαντινής μουσικής (πέρα από τη μονοφωνία) που είναι δυνατό να προκαλέσουν διαφοροποιήσεις στον τρόπο χρήσης του.

Συγκεκριμένα πρέπει να σημειωθούν :

- (α) ο λατρευτικός χαρακτήρας της, σε αντιπαράθεση προς τη θρησκευτική¹ μουσική γενικά, ο οποίος επιβάλλει ιεροπρέ-

νται και στα θεωρητικά των Χατζηθεοδώρου και Καλλινίκου, βλ. Χατζηθεοδώρου Θεόδωρου, *Απλή μέθοδος της Βυζαντινής μουσικής*, Αθήναι 1977 (παρ. πιν. Δ', σ. 162) και Καλλινίκου Θεόδωρου, *Μέγα Θεωρητικόν Έκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής*, Λευκωσία - Κύπρος 1977-1981.

1. Βλέπε χειρόγραφα του Νηλέα Καμαράδου από Καμαράδου Γεωργίου, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου μουσικοδιδασκάλου*, Αθήνα 1976 (παρ. πιν. Γ', σσ. 127-130) και Θρασύβουλου Στανίτσα, *Άρχοντα Πρωτοψάλτη της ΜΤΧΕ (1960-1964) για τις ακολουθίες του εσπερινού, όρθρου και Θ. Λειτουργίας* (βλ. παρ. πιν. Γ', σσ. 131-134).

2. Βλ. σημείωση του Νικόλαου Βασιλειάδη σε χειρόγραφο του Στανίτσα (βλ. παρ. πιν. Γ', σ. 134).

3. Φαίνεται να προηγείται η πρώτη έκδοση του *Όρθρου* του Αθανάσιου Καραμάνη στα 1955, βλ. Καραμάνη Αθανάσιου, *Νέα Μουσική Συλλογή*, τόμος Α', έκδ., Α', Θεσσαλονίκη 1955 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 67-71). Σίγουρα πρωτοπόρος πρέπει να θεωρείται και ο Βασίλειος Νικολαΐδης, *Άρχων Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1965-1985)*, βλ. Νικολαΐδη Βασιλείου, *Λειτουργικά*, Στανπούλ 1961 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 72-75) και *Τα ένδεκα Έωθινά*, Στανπούλ 1966 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 76-79) ενώ ακολουθούν μεταξύ άλλων οι : Στανίτσα (βλ. *Μουσικόν Τριώδιον*, Αθήναι 1969, βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 80-82), Θεοδοσόπουλος Χρύσανθος (βλ. *Επάμιον μουσική κυψέλη*, τ. Α' - Τριώδιον, έκδ. 1^η, Θεσσαλονίκη 1972, βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 83-86), Ταλιαδώρος Χαρίλαος (βλ. *Πρότυπον Αναστασιματάριον*, Θεσσαλονίκη 1976, βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 87-90), Αβραάμ Ευθυμιάδης (βλ. *Υμολόγιον Φωναίς Ασίας*, τ. Α' - Εσπερινός, Θεσσαλονίκη 1978, βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 107-110), κ.α.

4. Βλ., επιλεκτικά, πιο σύγχρονες εκδόσεις βιβλίων όπως *Αθωνική Μουσική Ανθοδέσμη*, έκδ. Ιεράς Μονής Φιλοθέου, Άγιον Όρος 1987, (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 115-118), Παπασάββα Νίκου, *Αναστασιματάριον - Καταβασίαι*, Έν Λεμεσώ 1988, (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 99-102), *Ψαλτήριον Τερπνόν*, έκδ. Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας, Άγιον Όρος 1991 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 111-114), κ.α..

πεια, σεμνότητα και κατάνυξη στο μέλος και ανεπιτήδευτη απλότητα στο ισοκράτημα,

- (β) ο χορικός χαρακτήρας της, σε αντιπαράθεση προς τη σολι-στική εκτέλεση του ενός² ψάλτη, που επιβάλλει, ευρεία μουσική κατάρτιση (τόσο στη Βυζαντινή όσο και στην Ευρωπαϊκή μουσική) και γνώση διεύθυνσης χορού από το χοράρχη³, ευρεία μουσική κατάρτιση και αντίληψη της υπαγωγής στο σύνολο από μέρους των μελών του χορού και χρήση "διφθέρας" για την επίτευξη του απαραίτητου συντονισμού μελωδών και ισοκρατών κατά τη διάρκεια της μελικής εκτέλεσης,
- (γ) ο ρυθμικός χαρακτήρας της, ως έκφραση του τονικού ρυθμού της Ελληνικής γλώσσας, που επιβάλλει κατάρτιση στην Αρχαία Ελληνική μετρική και την ορθοφωνία⁴ τόσο των μελωδών όσο και των ισοκρατών,
- (δ) ο τονικός⁵ προσδιορισμός της, ως αποτέλεσμα του τροπικού χαρακτήρα της που προϋποθέτει τη συνεχή αναγωγή στη βάση,
- (ε) η συμπλοκή των "θέσεων"⁶, αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης της έννοιας της μουσικής παράδοσης⁷ στη βυζαντινή μουσική, ως τη μοναδική μέθοδο δημιουργίας νέων συνθέσεων, με αποτέλεσμα τυποποιημένο ισοκράτημα,
- (ς) η κατηγοριοποίηση ανάλογα με τον συγκεκριμένο δρόμο⁸ εκτέλεσης του μέλους, που επιβάλλει ξεχωριστό τρόπο απόδοσης του ισοκρατήματος (συλλαβικό για τον ταχύ, σύντομο και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αργοσύντομο και χρήση κλειστών φωνέντων⁹ ή και κλειστού στόματος¹ για τον αργοσύντομο, αργό και μαθηματάρικο)

1. Με τον όρο εννοείται η καθολική έκφραση θρησκευτικών βιωμάτων με τη μουσική, η οποία είναι προ-σωπική σε αντίθεση προς τη λατρευτική που ενώνεται με Λόγο ο οποίος περιγράφει το Θείο όχι όπως το ζει και το αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος, αλλά όπως αυτό έχει αποκαλυφθεί, βλ. Μεταλλινού Γ., 'Αρμόνιον...', ό.π., σ. 40.

2. Αυτή, δυστυχώς, είναι η κατάσταση που επικρατεί, ως επί το πλείστον, στους σημερινούς ναούς.

3. Απαραίτητη θα ήταν στην προκειμένη περίπτωση η γνώση και χρήση της βυζαντινής χειρονομίας.

4. Με την έννοια της σωστής άρθρωσης.

5. Σε αντίθεση με την ατονικότητα.

6. Πληροφορίες για το θέμα των μελικών "θέσεων" βλ. Στάθη Γρ., Συμπόσιον περί Βυζαντινής μουσικής και «Δειναί θέσεις» και «Εξήγησις», Θ., τ. ΝΖ', τκ. Γ', Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1982, σσ. 749-782 και ανατ. Θ., Αθήνα 1982 και του ιδίου, 'Η εξήγησις της Ψαλτικής Τέχνης, Θ., τ. ΝΗ', τκ. Β', Ιανουάριος - Μάρτιος 1987, σσ. 337-371 και ανατ. Θ., Ουάσιγκτον 1986.

7. Είναι επιθυμητό να γίνει κοινή συνείδηση ότι στην Ελληνική Εκκλησιαστική μουσική δεν υπάρχει μόνο ήθος αλλά και έθος.

8. Με την έννοια της χρονικής αγωγής.

9. Κλειστά φωνέντα χαρακτηρίζονται το όμικρον(ο) ή το ωμέγα(ω) και ο δίφθογγος όμικρον ύψιλον(ου).

- (z) η κατηγοριοποίηση σε αντιστοιχία με το σύστημα που χρησιμοποιείται, ανεξαρτήτως του ήχου στον οποίο ανήκει το μέλος, που επιβάλλει συχνότερη ή αργότερη εναλλαγή του ισοκρατήματος ανάλογα με το μέγεθος (αριθμό διαστημάτων) του συστήματος και
- (n) η κατηγοριοποίηση σύμφωνα με το γένος στο οποίο ανήκει ο ήχος του συγκεκριμένου μαθήματος, που επιβάλλει ισοκράτημα ανάλογο των διαστημάτων και των προκυπτουσών διαφωνιών ή συμφωνιών.

Σε αυτά πρέπει να προστεθεί, αφ' ενός η προσωπική αισθητική αντίληψη του πρωτοψάλτη ή χοράρχη και αφ' ετέρου η αντίληψη ότι το ισοκράτημα αποτελεί *μία* συνηχητική γραμμή που συνοδεύει το μέλος η οποία δε γράφεται αναλυμένη, δηλαδή φθόγγο προς φθόγγο, μέσα στα μουσικά βιβλία αλλά απλά εμφανίζεται με τη χρήση αλφαριθμητικών χαρακτήρων.

2.3.3.2. Η πράξη

Έχοντας υπόψη τα προηγούμενα στην προσπάθεια για σαφέστερη και αναλυτικότερη παρουσίαση "επί το πρακτικότερον" του ρόλου λειτουργίας και της πορείας που πρέπει να ακολουθεί το ισοκράτημα είναι ανάγκη να γίνουν ανάλογες κατηγοριοποιήσεις.

2.3.3.2.1. Η σολιστική άποψη

Επειδή η σύγχρονη πραγματικότητα δεν αποτελεί, στην προκειμένη περίπτωση, το επιθυμητό θα πρέπει να σημειωθούν παρατηρήσεις γι' αυτό που παρατηρείται ως καθεστώς ή κατεστημένο, δηλαδή την κατάσταση που παρατηρείται σήμερα στην πλειοψηφία των Ελληνικών Ορθόδοξων ναών.

Στην περίπτωση που υπάρχει ένας και μοναδικός² ψάλτης ή ένας αντίστοιχα σε κάθε αναλόγιο, η προσοχή πρέπει να εφιστάται στην αρμονική σχέση που πρέπει να υπάρχει μεταξύ ιεροψάλτη και ιερούργου (νοουμένου ότι ο ιερούργος δεν μπορεί να ισοκρατεί). Πρέπει, δηλαδή, οι αιτήσεις, οι εκφωνήσεις, η εκτέλεση της μελωδίας ακόμα και τα αναγνώσματα να έχουν μουσική βάση το φθόγγο που έχει ήδη χρησιμο-

1. Ευρύτερα γνωστό ως *bouche fermee*. Αναφέρεται και με την χαρακτηριστική φράση, «βόμβος μελισσών», βλ. Γιαλούρη Χρυσόστομου, *Ύμνος και Ύμνος*, Εφ., έτ. Θ' (1960), σ. 59.

2. Κατάσταση που παρατηρείται στα πολλά χωριά της περιφέρειας.

ποιηθεί ως βάση του προηγούμενου μέλους ή της προηγούμενης εκφώνησης ή ανάγνωσης¹.

Στην περίπτωση που υπάρχει η ευχέρεια μαζί με τον πρωτοψάλτη να υπάρχουν και κανονάρχοι τότε είναι αναγκαίος ένας διακανονισμός εκ των προτέρων κατά την διάρκεια εκτέλεσης της μελωδίας για το ποιος θα κανοναρχεί, σε ποιες γραμμές θα ισοκρατούν και σε ποιες θα συμπάλλουν. Νοούμενου ότι υπάρχουν οι απαραίτητες γνώσεις για αρκούντως καλό ισοκράτημα τότε θα πρέπει να παρατηρηθούν όσο αναφέρονται στη συνέχεια.

2.3.3.2.2. Η Χορική άποψη

Η ολοκληρωμένη Βυζαντινή Ψαλτική Τέχνη ενσαρκώνεται στην από χορού ψαλμωδία όπως ακριβώς η ολοκληρωμένη λατρευτική ζωή ενσαρκώνεται στην ενότητα. Η χορική ψαλμωδία ως η τελειότερη μορφή έκφρασης της παραδοσιακής εκκλησιαστικής μουσικής των Ελλήνων προϋποθέτει και ανάλογη ψυχοσωματική ένταση από μέρους τόσο του χοράρχη όσο και των χορωδών.

Η σύνθεση των μουσικών χορών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας στον πατριαρχικό ναό του Οικουμενικού Πατριαρχείου αποτελεί πρότυπο συγκρότησης για κάθε χορό μέσα στους ναούς. Οι αναφορές² για τις συνθέσεις των χορών αυτών προϋποθέτουν την ύπαρξη :

- (α) του Πρωτοψάλτη³ και του Λαμπαδαρίου ως υπεύθυνων του δεξιού και αριστερού χορού αντίστοιχα,
- (β) δύο δομέστικων (Α' για τον δεξιό χορό και Β' για τον αριστερό),
- (γ) δύο κανονάρχων εκατέρωθεν και
- (δ) μερικών ισοκρατών και βοηθών κανονάρχων.

1. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Μελισσηνού Παμφυλίας, *Η μουσική 'Αρμονία εν τη εκτέλεσει της Ιερᾶς ἡμῶν μελωδίας*, ΠΕΑ, τ. 4^ο(1901), σσ. 35-38.

2. Τις σημαντικότερες πληροφορίες για τους μουσικούς χορούς στον πατριαρχικό ναό του Οικουμενικού Πατριαρχείου δίδει ο Άγγελος Βουδούρης, βλ. σχετικά Βουδούρη Α., *Οι μουσικοί χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Ο., έτ. Θ'(1934), σσ.343-348, 372-378, 532-537 και έτ. ΙΑ'(1937), σσ. 95-99, 128-129, 153-156, 187-191, 252-258, 283-290 όπως και ανατ. Ο., Κωνσταντινούπολη 1935. Πρέπει εντούτοις να παρατηρηθεί ότι η σύνθεση του Βουδούρη αφορά στη νεώτερη πραγματικότητα σε σχέση με τους πατριαρχικούς χορούς, δηλαδή, στην παράδοση του όψιμου 19^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, μαρτυρίες για την ύπαρξη κανονάρχων παρουσιάζονται σε σημειώσεις του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, βλ. Ψάκου Κ., *Σημειώματα Κωνσταντίνου του Πρωτοψάλτου*, ΦΒ, έτ. Γ'(Ε'), αρ. 16-17-18, 30 Νοεμβρίου και 15-30 Δεκεμβρίου 1907, σ. 9. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Πατινέλη Χρήστου, *Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι και Δομέστικοι της Μεγάλης Εκκλησίας* (1453-1821), Μνημοσύνη, τ. 2^ο 1968-1969, Έν Άθηναις, σσ. 64-93 και *Studies in Eastern Chant*, vol. II, New York Toronto 1973, σσ. 141-170.

3. Λεπομέρειες για τα καθήκοντα κάθε μέλους του χορού βλ. Βουδούρη Α., ό.π.

Βασικές προϋποθέσεις, ανάμεσα σε άλλες, για την ομαλή λειτουργία των χορών αποτελούν τα εξής :

- (α) Οι χοράρχες να κανονίζουν το ίσο¹, δηλαδή το τονικό ύψος στη βάση του οποίου θα εκτελεστούν τα συγκεκριμένα, κάθε φορά, μαθήματα, έτσι ώστε τα ισοκράτηματα να βγαίνουν από τους ισοκράτες αβίαστα και χωρίς "βοαίς ατάκες",
- (β) οι πρωτοκανονάρχες² αφ' ενός να αλλάζουν τα ίσα στην κατάλληλη χρονική στιγμή ούτως ώστε να μην παρουσιάζεται κασμωδία κατά τη εκτέλεση της μελωδίας και αφ' ετέρου να διευθύνουν τους ισοκράτες όταν δεν κανοναρχούν,
- (γ) οι ισοκράτες³ να γνωρίζουν τα βασικά στοιχεία κάθε ήχου (γένος, σύστημα, διαστήματα, έλξεις, καταλήξεις), τη βάση κάθε ψαλλόμενης μελωδικής γραμμής⁴ και τα μέρη στα οποία το ισοκράτημα θα προβάλλεται περισσότερο ή λιγότερο αναλόγως της σημασίας της μελωδικής γραμμής στην εκάστοτε χρονική στιγμή και
- (δ) οι βοηθοί να σχηματίζουν αρμονική συμφωνία κατ' αντιφωνία⁵ με τους ψάλτες.

2.3.3.2.3. Το ισοκράτημα

Σύμφωνα με όσα έχουν γραφεί στο υποκεφάλαιο 2.3.3.1. το ισοκράτημα μπορεί να έχει τα εξής χαρακτηριστικά :

- (1) σε σχέση με το (α) να είναι όσο πιο λιτό⁶ γίνεται, να αυξομειώνεται σε ένταση ανάλογα με τη λειτουργικότητα του συγκεκριμένου τροπαρίου ή ύμνου⁷ που ψάλλεται, να παραλείπεται εντελώς στις περιπτώσεις όπου χρειάζεται,¹

1. Το ίδιο ισχύει και για τα απηχήματα.

2. Ιδιαίτερος ρόλος κανονάρχου, βλ. ό.π., σ. 16.

3. Όσον αφορά τον καταρτισμό των ισοκρατών ενδείκνυται τα παρακάτω :

(α) αν δεν γνωρίζουν σε βάθος τη ψαλτική τέχνη τουλάχιστον να είναι καλά εξασκημένοι στο ρυθμό ούτως ώστε κατά την εκτέλεση του ισοκρατήματος να συμβαδίζουν με το ρυθμό του ψαλλόμενου μέλους (βλ. Παγανά Ν., *Καταρτισμός χορών...*, ό.π., σ. 7) και

(β) να γυμνάζονται δύο ή τρεις φορές την εβδομάδα (βλ. Βιολάκη Γ., *Τυπικόν...*, ό.π.).

4. Πρόκειται για τις "θέσεις" για τις οποίες έχουν γίνει σχετικές αναφορές προηγουμένως.

5. 'Η όπως λέγεται διαφορετικά σύστημα "διφωνίας κατ' αντιφωνίαν". Αλλού αναφέρεται και δεύτερο σύστημα το "τριφωνίας κατ' αντιφωνίαν". Πρόκειται για το *διπλό* ισοκράτημα (βλ. Παναγιωτόπουλου Δ., *Θεωρία...*, ό.π., σσ. 297-299 και Ευθυμιάδη Αβρ., *Μαθήματα...*, ό.π., σ. 465), δηλαδή, τον μαγαδισμό, βλ. αναφορά σε προηγούμενα κεφάλαια. Η αναλογία των βοηθών, που, ως επί το πλείστον, αποτελούνται από παιδιά, προς τα υπόλοιπα μέρη του χορού είναι στην πρώτη περίπτωση 4-6 σε αντιστοιχία προς 4 άνδρες ενώ στη δεύτερη 8-12 σε αντιστοιχία προς 4 βαθύφωνους και 4 οξύφωνους άνδρες, βλ. Μελισσηνού, ό.π., σσ. 39-40.

6. Άλλωστε η μεγαλοπρέπεια της Βυζαντινής μουσικής έγκειται στην απλότητα της.

7. Στις περιπτώσεις που σκοπός είναι η στροφή των πιστών προς τον "έσω άνθρωπο" είναι σκόπιμο το ισοκράτημα να μειώνεται (π.χ. στο "...μυστικώς..." του κερουθικού ύμνου, στο «Σὲ ὑμνοῦμεν...», στον κοινωνικό ὕμνο «Αἰνεῖται!...», κ.λ.π.) ενώ σε περιπτώσεις δοξολογίας, ευχαριστίας ή εξιστόρησης γεγονότων να δυναμώνει

- (2) σε σχέση με το (β), και στην περίπτωση του απλού ισοκρατήματος, να αναγράφεται και να σημειώνεται με τα κεφαλαία Ν Π Β Γ Δ Κ Ζ, ανάμεσα σε παρενθέσεις, όταν ενδείκνυται να εκφέρεται στην αντιφωνία προς τα κάτω², και με τα μικρά ν π β γ δ κ ζ, όταν πρόκειται για φθόγγους της μέσης³ ενώ όπου εμφανίζεται το α ή Α και το μ ή Μ το ισοκράτημα πρέπει να (α)κολουθεί και να ψάλλει (μ)αζί με τη μελωδία⁴. Στην περίπτωση διπλού ισοκρατήματος οι ενδείξεις να χωρίζονται με / (π.χ. π/δ ή Π/π).
- (3) σε σχέση με το (γ) οι μεταβολές του ίσου να συμπίπτουν με τις τονιζόμενες συλλαβές και γενικά με τα ισχυρά μέρη των μέτρων⁵,
- (4) σε σχέση με το (δ) το ισοκράτημα πρέπει να λειτουργεί ως βασικό κριτήριο ασφαλούς εκτέλεσης, πορείας και στάσης των εκάστοτε ψαλλόμενων μελών⁶ παραπέμποντας στην τονική βάση κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή,
- (5) σε σχέση με το (ε) το ισοκράτημα να ακολουθεί ανάλογα με τη συγκεκριμένη "θέση"⁷ (σε σχέση πάντα με το γένος, τα διαστήματα, το σύστημα και τις καταλήξεις) την α ή την β πορεία,
- (6) σε σχέση με το (ζ) και στις περιπτώσεις του ταχύ, του σύντομου και κάποιες φορές του αργοσύντομου⁸ δρόμου να εκτελείτε συλλαβικά, φθόγγο προς φθόγγο,⁹ ενώ στις περιπτώσεις του μαθηματάρικου, του αργού και του αργοσύντομου¹⁰ δρόμου να εκφέρεται είτε με το στόμα κλειστό, είτε με τη χρήση κλειστών φωνηέντων,

(π.χ. στη δοξολογία, στα μεγαλυνάρια των αγίων και ιδίως της Θεοτόκου, στα απολυτίκια των εορτών και της ημέρας, στους κανόνες, κ.λ.π.).

1. Σε περιπτώσεις που παρουσιάζεται διάλογος και το μέλος προσφέρεται για ατομική εκτέλεση από τον καλοφωνάρη (π.χ. σε δοξαστικά των εορτών).

2. Προϋπόθεση είναι η ύπαρξη 2-3 βαθύφωνων ισοκρατών ικανών στις πολύ χαμηλές βάσεις. Εννοείται ότι το Ζ αντιστοιχεί στον φθόγγο Ζω της μέσης ενώ τα υπόλοιπα αντιστοιχούν σε φθόγγους της υπάτης.

3. Εννοείται ότι το z αντιστοιχεί στο φθόγγο ζω της νήτης.

4. Εννοείται η προηγούμενη αντιστοιχία μικρών και κεφαλαίων (βλ. παρ. πιν. Α', σσ. 61-62).

5. Πρβλ. Ευθυμιάδη Αβρ., 'Γμνολόγιον...', ό.π., σ. ιε'.

6. Βλ. Καρά Σ., *Μέθοδος...*, ό.π., σ. 199.

7. Αποτελεί πεποίθηση ότι αυτό επιτυγχάνεται με τη βαθύτερη γνώση των διαφόρων θέσεων, πράγμα που ενδείκνυται ούτως ώστε να απελευθερωθεί το μέλος από την παρτιτούρα.

8. Στις περιπτώσεις ειρμολογικών και στιχηρικών μελών.

9. Θεωρείται σκόπιμο σ' αυτή την περίπτωση να χρησιμοποιείται μία αναλυμένη και γραμμένη συνηχητική γραμμή κατά το πρότυπο των συνηχητικών γραμμών του Κ. Ψάχου.

10. Στην περίπτωση των παπαδικών μελών.

- (7) σε σχέση με το (z) να εκτελείται πάντα στη βάση του συστήματος¹ με το οποίο βαδίζει το μέλος, είτε το τελευταίο χρησιμοποιεί το οκτάχορδο ή το πεντάχορδο ή το τετράχορδο σύστημα,
- (8) σε σχέση με το (n), είτε να αποφεύγονται οι διαφωνίες² όταν το μέλος αναπαύεται σε φθόγγο έτσι που να δημιουργείται σύγκρουση με το ήδη βασταζόμενο ισοκράτημα, είτε να επιτρέπονται όταν ο φθόγγος της διαφωνίας είναι διαβατικός ή χρησιμοποιείται ως καθυστέρηση³ της λύσης του μέλους σε σύμφωνο διάστημα και γενικά όταν υπάρχει σύντομη χρονική αγωγή.

Πρέπει να σημειωθεί ότι ενδόμυχος στόχος είναι η από μνήμης γνώση και κατοχή των θέσεων (σύμφωνα με τα εκάστοτε δεδομένα, δηλαδή, τον ήχο και το γένος στο οποίο ανήκει το ψαλλόμενο μέλος και τον τόνο πάνω στον οποίο γίνεται η θέση) έτσι ώστε η ψαλτική διαδικασία (μέλος και ισοκράτημα) να απελευθερώνεται από την παρτιτούρα και την σημειογραφία η οποία, κατά κάποιο τρόπο, περιορίζει τον εκτελεστή ή τους εκτελεστές.

Με τα προηγούμενα θα γίνει κατορθωτή η αποφυγή των προβλημάτων που παρουσιάζονται κατά την εκτέλεση του ισοκρατήματος όταν :

- (1) παρατηρείται αστάθεια, στην περίπτωση που η φωνή δε μένει σταθερή στον προβλεπόμενο φθόγγο αλλά ταλαντεύεται,

1. Στην παράγραφο (z) το "ανεξαρτήτως ήχου" θέλει να καταδείξει την μη υπαγωγή συγκεκριμένων ήχων σε συγκεκριμένα συστήματα, αντίληψη που υπάρχει σήμερα, γιατί μπορεί να βαδίζουν με περισσότερα από ένα (π.χ. ο α' ήχος μπορεί να βαδίζει τόσο με το πεντάχορδο όσο και με το οκτάχορδο σύστημα).

2. Ως επί το πλείστον θεωρούνται ως τέτοιες :

(α) τα τονιαία διαστήματα (του μείζονα=12, του ελάσσονα=10 και του ελάχιστου=8 τόνου) στο διατονικό γένος,

(β) ο επιτεσσαρακαιδέκατος τόνος (π.χ. δι-κε=8) του μαλακού χρωματικού γένους και η αποτομή του ελάσσονος τόνου (π.χ. γα-δι=4) στο σκληρό χρωματικό γένος συμπεριλαμβανομένων των προηγούμενων,

(γ) το λείμμα (βου-γα=6 και κε-ζω=6) του εναρμόνιου γένους,

(δ) το έλαπτον ημιτόνιον του ζυγού (π.χ. πα-βου=4 και γα-δι=4), του κλιτού (π.χ. γα-δι=4) και της σπάθης (π.χ. δι-κε=4 και κε-ζω=4).

Βεβαίως ως διάφωνα θεωρούνται και τα ελαττωμένα ή αυξημένα διαστήματα 5^{ης} και 4^{ης} (σπανιότερα 8^{ης}) τα οποία όμως μπορεί, κατά περιπτώσεις, να παραθεωρηθούν (π.χ. στην περίπτωση του βαρέως ήχου). Στις περιπτώσεις αυτές το ισοκράτημα είναι προτιμότερο να ακολουθεί το μέλος "έν ταυτοφωνία" παρά να δημιουργεί συντήρηση στη βάση του διαστήματος της 3^{ης} (σύνθετος φαινόμενο) ανεξάρτητα από το ποσό του διαστήματος (18, 20, 22 ή 24 βυζαντινά ηχομόρια).

3. Πρβλ. άποψη του Ανδρέα Σπαθάρη, *Σκέψεις τινές περί μουσικής*, ΦΒ, έτ. ζ'(Η'), αρ. 3-4, 15-31 Αυγούστου 1910, σ. 7. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι μεγάλο και δύσκολο κεφάλαιο αποτελούν οι λεγόμενες έλξεις οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της βυζαντινής μουσικής πρακτικής ως αποτέλεσμα των φυσικών διαστημάτων που χρησιμοποιούνται. Για μια μελέτη περί των έλξεων βλ. Κασιόφη Βασίλη, *Έλξεις η αρμονία της φυσικής κλίμακας*, Αθήνα 1996.

- (2) σημειώνονται διαλείψεις, δηλαδή, χωρίς λόγο διακοπές οι οποίες γίνονται περισσότερο αισθητές ιδίως όταν ισοκρατούν πάνω από δύο άτομα,
- (3) υπάρχει κακή προφορά έτσι που το ισοκράτημα να ακούγεται ακαλαίσθητο και κατά συνέπεια μονότονο,
- (4) παρατηρείται κακός συντονισμός στην περίπτωση, δηλαδή, που το ισοκράτημα προτρέχει ή καθυστερεί του μέλους.

3. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ - ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ

3.1. Το ισοκράτημα στη σύγχρονη μουσική πράξη και θεωρία

Η πραγματικότητα της σύγχρονης εποχής που αγγίζει τον 21^ο αιώνα, μέσα από τις εξελίξεις τόσο της κοινωνικοπολιτικές και τις εθνικές αλλά κυρίως τις πολιτιστικές, έχει θέσει τις βάσεις για μια πραγματική ανάταση στα μουσικά πράγματα της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής τέχνης (εκκλησιαστικής και δημοτικής). Οι εξελίξεις αυτές έχουν τον αντίστοιχο αντίκτυπο και στο μουσικό επίπεδο τόσο του μέσου πολίτη όσο και του απλού εκκλησιαστικού μέλους. Η σύγχρονη μουσική αντίληψη όσον αφορά στη Βυζαντινή μουσική, πράξη και θεωρία, έχει με βεβαιότητα συμπεριλάβει ως αναπόσπαστο και οργανικό μέρος την συνήχηση (απλή ή σύνθετη).

3.1.1. Θεωρία

3.1.1.1. Τα θεωρητικά και τα μουσικά βιβλία

Οι αναφορές στο ισοκράτημα στα σύγχρονα θεωρητικά (εγχειρίδια) ολοένα και αυξάνονται¹. Η ανάγκη για συγκεκριμενοποίηση της, εκάστοτε, αρμονικής συνήχησης είναι καταφανής. Άξια παρατήρησης είναι η τάση να συμπεριληφθεί το ισοκράτημα ως ιδιαίτερο, μαζί με όλα τα άλλα, χαρακτηριστικό στοιχείο² του ήχου.

Παρόμοια τάση παρουσιάζεται και σε αρκετά νεοεκδιδόμενα μουσικά βιβλία³, νοουμένου ότι αυτά, είτε λειτουργούν ως υποβοηθητικά της μνήμης, είτε χρησιμεύουν στη διατήρηση του απαραίτητου συντονισμού μεταξύ των μελών του χορού (λατρευτική εκδήλωση) ή της χορωδίας (εξωεκκλησιαστική εκδήλωση).

1. Έχουν ήδη αναφερθεί μεταξύ άλλων τα γνωστά θεωρητικά των Ευθυμιάδη και Καρά, βλ. Ευθυμιάδη Αβρ., *Μαθήματα...*, ό.π. (βλ. παρ. πιν. Α', σσ. 1-6 και 16-18) και Καρά Σ., *Μέθοδος...*, ό.π. (βλ. παρ. πιν. Α', σσ. 7-15, 19 και 22-23) αντίστοιχα.

2. Για αναλυτική αναφορά στο είδος του ισοκρατίματος σε αντιστοιχία με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χρησιμοποιούμενου ήχου βλ. Καρά Σ., ό.π., τ. Α', σσ. 240, 247, 249, 256, 275, 283, 289, 295, 301, 306, 322, 331, 342, 345, 348 και τ. Β', σσ. 5, 28, 33, 44, 70, 75, 80, 86, 91, 103, 108, 112, 115.

3. Βλέπε επιλεκτικά συλλογές των Καραμάνη Αθ., ό.π., Ταλιαδώρου Χ., ό.π., Θεοδοσόπουλου Χρ., ό.π., Χατζημάρκου Εμμανουήλ, βλ. *Μελωδική Ανθοδέσμη*, τ. Β', Αθήνα 1984 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 91-94), Γεωργιάδη Ελευθέριου, *Τρίτομος Ανθολογία*, τ. Α' - Εσπερινός, Θεσσαλονίκη 1986 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 95-98), Παπασάββα Ν., ό.π., Κακουλίδη Γεώργιου, *Βυζαντινός Όρθρος*, Αθήνα 1991 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 103-106), Ευθυμιάδη Αβρ., ό.π., Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρως, ό.π., Ιερά Μονή Φιλοθέου, ό.π., Σουρλαντζή Δημήτρη, *Βυζαντινή Θεία Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη 1992 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 119-121), Τσατσαρώνη Γεώργιου, *Βυζαντινός Εσπερινός*, Αθήνα 1993 (βλ. παρ. πιν. Β', σσ. 122-125), κ.ά.

3.1.1.2. Η ερευνητική διαδικασία

Ένας σημαντικός παράγοντας που συντελεί στην ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής είναι η έρευνα των χειρόγραφων κωδίκων¹. Η μουσικές "ανακαλύψεις", με τη βοήθεια και της βυζαντινής μουσικής παλαιογραφίας, αποκαλύπτουν σιγά-σιγά τον τεράστιο μουσικό πλούτο με τις ιδιομορφίες και τα χαρακτηριστικά² που είναι απαραίτητο να γνωρίζει κανείς για να γίνει κατορθωτή η διαμόρφωση μίας ολοκληρωμένης εικόνας της παραδοσιακής εκκλησιαστικής ψαλτικής τέχνης. Οι ανακαλύψεις αυτές αντανακλώνται και στο ισοκράτημα³.

Στην ερευνητική διαδικασία ανήκουν και οι προσπάθειες⁴ για επιστημονική θεμελίωση των στοιχείων που αποτελούν την βυζαντινή μουσική ως επιστήμη. Η διατήρηση αυτών των προσπαθειών είναι απαραίτητο να διασφαλιστεί.

3.2. Η πράξη

3.2.1 Ο ναός

Η πρακτική της μουσικής μέσα στο ναό, δυστυχώς, βασανίζεται από το πρόσφατο παρελθόν⁵. Ο βυζαντινός χορός, όπου υπάρχει, είναι μονότονος, ασθενικός και εν πολλοίς ασυντόνιστος. Η έλλειψη αντίληψης του συνόλου και κατά συνέπεια η ομαλή υπαγωγή σ' αυτό καθώς και η πρακτική της σολιστικής εκτέλεσης είναι, ίσως, οι βασικότεροι παράγοντες δημιουργίας αυτής της αρνητικής κατάστασης.

Αντίθετα η χρήση τετραφωνικής επεξεργασίας εξακολουθεί να κρατάει ως πρακτική σε πολλούς ναούς, είτε ως κύρια μουσική επένδυση⁶, είτε ως εναλλακτική λύση για τις διπλές ακολουθίες⁷.

1. Στον τομέα αυτό σημαντική είναι η ερευνητική δουλειά που συντελείται αφ' ενός στο ίδρυμα Βυζαντινής μουσικολογίας και στο Πατριαρχικό ίδρυμα Πατερικών μελετών (με τη βοήθεια πανεπιστημιακών συνεργατών από τα τμήματα μουσικών σπουδών στα αντίστοιχα πανεπιστήμια) και αφ' ετέρου από τις προσπάθειες αξιόλογων χορωδιών (π.χ., κατά σειρά αρχαιότητας, *Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία*, βλ. παρ. πιν. Γ', σ. 135, *Μαϊστορες της Ψαλτικής Τέχνης*, βλ. παρ. πιν. Γ', σσ. 136-138, *Πανεπιστημιακή Βυζαντινή Χορωδία Θεσσαλονίκης*, βλ. παρ. πιν. Γ', σσ. 139-141, κ.α.) στα πλαίσια της προβολής της βυζαντινής μουσικής τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

2. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στη διαμόρφωση ολοκληρωμένης μουσικής αντίληψης μέσω των "θέσεων" και του τρόπου συμπλοκής τους ως μεθόδου σύνθεσης στη βυζαντινή μουσική. Βλέπε σκόλια σε προηγούμενα κεφάλαια.

3. Βλ. παράγραφο 2.3.3.1. σ. 29.

4. Έχουν σημειωθεί ήδη κάποιες προσπάθειες που γίνονται στον τομέα αυτό ιδίως στην επιστημονική θεμελίωση όσον αφορά τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή μουσική και τις συμφωνίες που είναι δυνατό να προκύψουν (βλ. εργασίες των Σπυρίδη, *Ψυχοακουσική...*, ό.π., Λυκουρά, *Πυθαγορική μουσική και ανατολή*, Αθήνα 1994, Σπυράκη, *Εφαρμογές...*, ό.π., κ.ά.).

5. Ως τέτοιο πρέπει να εννοηθεί, κυρίως, τα κατάλοιπα του τριφωνικού ιδιότυπου συστήματος του Σακελλαρίδη.

6. Κυρίως στα Επάνησα.

7. Βλέπε, μεταξύ άλλων, το μητροπολιτικό ναό Θεσσαλονίκης (Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά).

Ευχάριστη παρουσία αποτελούν, εκτός από τα μοναστήρια τα ίδια¹, τα μετόχια των μοναστηριών (ιδίως του Αγίου Όρους) που, αν και προσδιορίζονται από τις ιδιοτυπίες τόσο του τυπικού όσο και της μουσικής προΐστορίας² του κάθε μοναστηριού, ως ένα βαθμό, διασώζουν μια παράδοση που αν αξιοποιηθεί κατάλληλα θα αποτελέσει εξέλιξη προς την επιδιωκόμενη κατεύθυνση.

3.2.2. Η εξωεκκλησιαστική δραστηριότητα

Η προβολή προς τα έξω, στα πλαίσια εξωεκκλησιαστικών εκδηλώσεων (π.χ. συναυλίες, ηχογραφήσεις σε studio, κ.α.), παρότι οι τελευταίες δεν αποτελούν σκοπό της δημιουργίας της βυζαντινής μουσικής³, αποδεικνύεται χρήσιμη και καταλυτική στη διαμόρφωση και διάπλαση αντίστοιχης μουσικής αντίληψης. Θέματα σύνθεσης που προκύπτουν από τη χορωδιακή πρακτική (είδη και αναλογίες φωνών μελωδών - ισοκρατών - βαστακτών, στίσιμο στο χώρο⁴) αποτελούν προβλήματα η λύση των οποίων, θα επηρεάσει θετικά αντίστοιχα προβλήματα στην εκκλησιαστική πρακτική.

Το πλατύ κοινό, εκκλησιαστικό και μη, έχει ανάγκη από τα σωστά ακούσματα κάτι που πρέπει να επιδιώκεται μέσα στα πλαίσια της μουσικής εκπαιδευτικής διαδικασίας και όχι της αυτοπροβολής, είτε συνόλων, είτε μονάδων.

Η σύγχρονη ανάπτυξη της τεχνολογίας (η χρήση των μικροφώνων, οι επαγγελματικές ηχογραφήσεις, η επεξεργασία του ήχου - αντίληψη, κ.α.) μπορεί να γίνει εργαλείο που θα συντείνει στην περαιτέρω ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής.

3.3. Αντιλήψεις

Όσον αφορά σε κάποιες νεοεμφανιζόμενες τάσεις⁵, αποτέλεσμα της προσπάθειας για συστηματοποίηση της γραφής του ισοκρατήματος, πρέπει να παρατηρηθούν τα εξής :

1. Πρόκειται δυστυχώς για μια μερίδα από αυτά.

2. Μουσική παράδοση έχουν τα πλείστα από τα μοναστήρια του Αγίου Όρους τα οποία μέχρι πρόσφατα είχαν να επιδείξουν αν μη τι άλλο άριστους εκτελεστές (π.χ., Παντελεΐμων Κάρτσωνας, Διονύσιος Φιρφιρής, κ.ά.). Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τις αδελφότητες των Δανιηλαίων, των Θωμάδων και των Καρτσωναίων με το γνωστό παραδοσιακό αγιορείτικο στυλ καθώς και για το ιδιότυπο στυλ των ΣιμωνοΠετριτών (βλ. παρ. ό.π.). Τελευταία, άνηση στον τομέα της ψαλτικής παρατηρείται και στην αδελφότητα των Βατοπεδινών πατέρων (βλ. παρ. πιν. Γ', σσ. 142-143).

3. Πρβλ. Αλυγιάκη Α., *Ο χαρακτήρας...*, ό.π. σσ. 417-418.

4. Για ένα πρότυπο στίσιμο βλ. Δεβρελή Αστερίου, *Πηδάλιον - Μέθοδος Βυζαντινής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 195 (βλ. παρ. πιν. Α', σ. 65).

5. Βλ. Μώκου Δημήτρη, *Πρόταση συστήματος γραφής πολλαπλού συστήματος στη Βυζαντινή 'Εκκλησιαστική μουσική*, ανατ. «Ο λόγιος ΠΑΝ», Αθήνα 1991 (βλ. παρ. πιν. Δ', σσ. 163-166)

- (α) Η βυζαντινή μουσική είναι τόσο τέχνη όσο και επιστήμη. Ως τέχνη δεν αποτελεί αυτοσκοπό αλλά έκφραση της λατρείας της Ορθοδόξου Ελληνικής Εκκλησίας. Πηγή της τελευταίας αποτελεί η παράδοση, το "έθος". Αντίστοιχα η τελευταία αποτελεί οργανικό κομμάτι της μουσικής που επενδύει τη λατρεία. Ως εκ τούτου κάθε προσπάθεια που αφορά στα τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής πρέπει όχι μόνο να λαμβάνει υπόψη την παραδεδομένη κατάσταση αλλά και να προσβλέπει σ' αυτή.
- (β) Ως επιστήμη έχει την τεχνική της και τα χαρακτηριστικά της στοιχεία. Στόχος της επιστημονικής προσπάθειας είναι τόσο η ανάλυση όσο και η εξήγηση των μουσικών φαινομένων έτσι όπως, και με τα προβλήματα που, παρουσιάζονται. Ως εκ τούτου κάθε προσπάθεια συστηματοποίησης στα πρότυπα και σύμφωνα με τις ανάγκες που διαμορφώνονται σε ξένες μουσικές¹ ως αποτέλεσμα αντίστοιχων εγγενών προβλημάτων² είναι το λιγότερο άστοχη.

Ακόμη πρέπει να παρατηρηθεί ότι παραλληλισμοί με το αρχαίο ελληνικό θέατρο³ μπορούν να γίνονται μέχρι ενός σημείου γιατί ναι, μεν, η εκπαιδευτική διαδικασία, ως επιδίωξη του αρχαίου θεάτρου, είναι αποδεκτή, η διαφορετική, όμως, προσέγγιση όσον αφορά στη λατρεία δημιουργεί προβλήματα στην ολοκληρωμένη αντίληψη και ορθή κατανόηση της λειτουργικότητας της Εκκλησιαστικής μουσικής.

Η βαθιά γνώση της βυζαντινής μουσικής πρέπει να θεωρείται πρώτο μέλημα, αφ' ενός των νέων και πολλά υποσχόμενων εκτελεστών και μελωργών (όσον αφορά στην Εκκλησιαστική μουσική) και αφ' ετέρου των νεοελλήνων συνθετών⁴ (όσον αφορά στη νεοελληνική μουσική) που μπορούν να αναδείξουν μια, όντως, "Εθνική" σχολή⁵ που θα βασίζεται σ' αυτά που είναι πραγματικά Ελληνικά έστω και αν έχουν επεξεργασία που αναπτύχθηκε και αναπτύσσεται σε χώρες με ξένη παράδοση και κουλτούρα.

1. Εννοείται η λεγόμενη Δυτική - Ευρωπαϊκή μουσική.

2. Προβλήματα που προκύπτουν από την πολυφωνική επεξεργασία έτσι όπως δημιουργούνται στη Δύση (π.χ. μεταγραφή στο πεντάγραμμο, κ.λ.π).

3. Βλ. Αρύβα Δίων, *Το Βυζαντινό μέλος και η θέσις του εις την καθόλου μουσικίν*, 'Αθήναι 1992, σσ. 4-5.

4. Βλ. σκόλια Κωνσταντινιόπουλου Γρηγόρη, *Η συμφωνική όρθόδοξη λειτουργία του Δημήτρη Παπασοτόλου*, Σ., τχ. 33, Ιανουάριος - Μάρτιος 1990, σσ. 95-96.

5. Δυστυχώς οι προηγούμενες προσπάθειες για σύζευξη του παραδοσιακού και του λεγόμενου ευρωπαϊκού στοιχείου, εκτός από εξαιρέσεις (βλ. Καλομοίρης, Ριάδης), δεν απέβησαν επιτυχείς, πρβλ. Αρύβα Δίων, ό.π., σσ. 15-16.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Ελληνική Παραδοσιακή Εκκλησιαστική μουσική έχει δημιουργήσει μια δική της πολυφωνική πρακτική. Μία πρακτική που, μέσα από τη μονοφωνία, ακολουθεί το δικό της δρόμο και τρόπο και η οποία βασίζεται στις έννοιες της συμφωνίας και αρμονίας έτσι ακριβώς όπως έχουν διατυπωθεί στην Αρχαία Ελληνική μουσική θεωρία και στη συνέχεια στο Βυζαντινό μουσικό σύστημα

Έκφραση αυτού του είδους της πολυφωνίας αποτελεί το ισοκράτημα. Το τελευταίο απορρέει από τη χρήση γενικότερα της μουσικής στη χριστιανική λατρεία. Αποτελεί συστατικό στοιχείο της μουσικής πρακτικής της Ελληνικής Ορθόδοξου Εκκλησίας και συγκεκριμένα του εκκλησιαστικού μουσικού χορού. Αυτός με τη σειρά του αποτελεί εξέλιξη της καθ' ύπακοήν και της αντιφωνικής ψαλμωδίας.

Ο ρόλος του ισοκρατήματος αρχικά αναδείχτηκε μέσα από τη δημιουργία του καλοφωνικού είδους της Βυζαντινής μελοποιίας το οποίο αναμφισβήτητα αποτελεί προϊόν της εξέλιξης στη μουσική σημειογραφία.

Λόγοι που έχουν να κάνουν αφ' ενός με τη σταδιακή συνιόμευση των μελών στις εκκλησιαστικές ακολουθίες και εφ' ετέρου τόσο με τον προφορικό τρόπο παράδοσης όσο και την έλλειψη παρασήμανσης του μετά την τελευταία μεταρρύθμιση στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, συνέβαλαν στη δημιουργία σύγχυσης ως προς τον τρόπο χρήσης του και κατά συνέπεια ως προς τον γενικότερο ρόλο του στην πρακτική της Βυζαντινής μουσικής.

Η μουσική έριδα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ως προς το είδος της μουσικής που πρέπει να επενδύει τη λατρεία στην Εκκλησία και τις συνέπειες που ακολούθησαν δημιούργησε τις προϋποθέσεις αναβάθμισης του ισοκρατήματος και συστηματοποίησης τόσο του τρόπου χρήσης όσο και της παρασήμανσης του.

Το ισοκράτημα στηρίζεται στην αρμονία των σύμφωνων φθόγγων έτσι όπως οι τελευταίοι έχουν περάσει στη Βυζαντινή μουσική. Προϋποθέσεις του τρόπου χρήσης του αποτελούν τα εξής χαρακτηριστικά του μέλους :

- (α) το συγκεκριμένο είδος στο οποίο ανήκει,
- (β) το τονικό μέτρο (ποιητικό) που χρησιμοποιείται,

- (γ) ο δρόμος σύμφωνα με τον οποίο ψάλλεται,
- (δ) τα συστατικά του ήχου στον οποίο ανήκει (η τονική βάση, το γένος, τα διαστήματα, τα συστήματα, οι καταλήξεις, δεσπόζοντες φθόγγοι) και
- (ε) οι συγκεκριμένες θέσεις οι οποίες χρησιμοποιούνται στην εκτύλιξη του.

Η επιστημονική θεμελίωση, η ερευνητική προσπάθεια, η δημιουργία εκκλησιαστικών μουσικών χορών, η εξωεκκλησιαστική δραστηριότητα (χορωδίες), η χρήση της τεχνολογίας και η σωστή παρασέμανση στις νέες εκδόσεις μουσικών βιβλίων συμβάλουν τόσο στην καθιέρωση του ισοκρατήματος ως στοιχείου σύμφυτου και όμορου της μελωδικής γραμμής όσο και στη διατήρηση της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης γενικότερα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**Α.ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ**

Συγκερασμένη διαίρεσις τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ Νη

138. Γιὰ τὴ διδασκαλία τῶν πρωτοπειρῶν φανταζόμεστε καὶ παριστάνομε τὴ φυσικὴ μουσικὴ κλίμακα σὰ μιὰ πραγματικὴ σκάλα μὲ βαθμίδες τῆς τοῦς ὀκτῶ φθόγγους **Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη'** πού ἀνάμεσά τους σχηματίζονται ἑπτὰ ἀποστάσεις **Νη - Πα, Πα - Βου, Βου - Γα, Γα - Δι, Δι - Κε, Κε - Ζω, Ζω - Νη'** καὶ πού ὀνομάζονται **τονιαῖα διαστήματα**.

Οἱ βαθμίδες ὅμως τῆς μουσικῆς κλίμακος, δηλ. οἱ φθόγγοι, δὲν εἶναι τοποθετημένες σὲ ἴσες ἀποστάσεις.

Γιὰ νὰ γίνῃ τοῦτο ἀντιληπτό ἀπὸ τοὺς μαθητές, ὁ δάσκαλος μπορεῖ νὰ τοὺς παρουσιάσῃ ἓνα μονόχορδο πού νὰ τὸ ἔχῃ μετατρέψῃ σὲ τρίχορδο ἔτσι πού ἡ πρώτη χορδὴ νὰ δίνῃ τὸν **Νη** ἢ δευτέρα τὸν **Πα** καὶ ἡ τρίτη τὸν **Βου**. Καὶ πρέπει τὸ μῆκος τῆς κάθε χορδῆς, ὅταν πάλλεται ὀλόκληρη, νὰ εἶναι 1080 χιλιοστά.

Περιορίζοντας, τώρα, ὁ δάσκαλος τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τοῦ **Νη** στὰ $\frac{8}{9}$ του θὰ κάμῃ ν' ἀκουσθῇ ὁ **Πα** καὶ θὰ παρατηρήσῃ πὼς ἡ χορδὴ πατήθηκε στὴν ὑποδιαίρεσι 120. Περιορίζοντας κατόπιν τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τοῦ **Πα** στὰ $\frac{9}{10}$ του θὰ κάμῃ ν' ἀκουσθῇ ὁ **Βου** καὶ θὰ παρατηρήσῃ πὼς ἡ χορδὴ πατήθηκε στὴν ὑποδιαίρεσι 108. Καὶ τέλος, περιορίζοντας τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τοῦ **Βου** στὰ $\frac{15}{16}$ του θὰ κάμῃ ν' ἀκουσθῇ ὁ **Γα** καὶ θὰ παρατηρήσῃ πὼς ἡ χορδὴ πατήθηκε στὴν ὑποδιαίρεσι 67,5.

Ἐποὶ λοιπὸν γιὰ νὰ πᾶμε

ἀπὸ τὸν **Νη** στὸν **Πα** πατᾶμε στὴν ὑποδιαίρεσι 120

ἀπὸ τὸν **Πα** στὸν **Βου** πατᾶμε στὴν ὑποδιαίρεσι 108

ἀπὸ τὸν **Βου** στὸν **Γα** πατᾶμε στὴν ὑποδιαίρεσι 67,5

γίνεται πρακτικὰ ἔμφανές πὼς ἀπὸ τὰ τρία τονιαῖα διαστήματα πού σχηματίσθηκαν ἔτσι ἀλληλοδιάδοχα τὰ **Νη - Πα Πα - Βου** καὶ **Βου - Γα** τὸ **Νη - Πα** εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ **Πα - Βου** καὶ τὸ **Βου - Γα** μικρότερο ἀπὸ τὸ **Πα - Βου** δηλ. **Νη - Πα > Πα - Βου > Βου - Γα**.

Κατόπιν ὁ δάσκαλος θὰ χορδίσῃ τὸ τρίχορδο ἔτσι πού ἡ πρώτη χορδὴ νὰ δίνῃ τὸν **Γα**, ἡ δευτέρα τὸν **Κε** καὶ ἡ τρίτη τὸν **Ζω**.

Περιορίζοντας, τώρα, τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τοῦ **Γα** στὰ $\frac{8}{9}$ του θὰ κάμῃ ν' ἀκουσθῇ ὁ **Δι** καὶ θὰ παρατηρήσῃ πὼς ἡ χορδὴ πατήθηκε στὴν ὑποδιαίρεσι 120, στὴν ἴδια δηλ. θέσι πού πατήθηκε καὶ ἡ χορδὴ τοῦ **Νη** γιὰ ν' ἀκουσθῇ ὁ **Πα** καὶ συνεπῶς τὸ τονιαῖο διάστημα **Γα - Δι** εἶναι ἴσο μὲ τὸ **Νη - Πα**.

Κατόπιν θά χορδίση τήν $\Gamma\alpha$ χορδή τοῦ $\Gamma\alpha$ ἔτσι πού ἀπ' ὄλο της τὸ μήκος νά μᾶς δίνη τὸν $\Delta\iota$.

Περιορίζοντας τώρα τὸ μήκος τῆς χορδῆς τοῦ $\Delta\iota$ στὰ $\frac{8}{9}$ του θά κάμη ν' ἀκουσθῆ ὁ Κε καὶ θά παρατηρήση πὼς ἡ χορδή πατήθηκε πάλιν στήν ὑποδιαίρεσι 120 στήν ἴδια δηλ. θέσι πού πατήθηκαν καὶ οἱ χορδές τῶν Νη καὶ $\Gamma\alpha$ γιὰ ν' ἀκουσθοῦν, ἀντίστοιχα, οἱ Πα καὶ $\Delta\iota$ καὶ συνεπῶς τὸ τονιαῖο διάστημα $\Delta\iota - \text{Κε}$ εἶναι ἴσο μὲ τὰ $\text{Νη} - \text{Πα}$ καὶ $\Gamma\alpha - \Delta\iota$.

Πηγαίνοντας ὕστερα στήν χορδή τοῦ Κε καὶ περιορίζοντας τὸ μήκος της στὰ $\frac{9}{10}$ του θά κάμη ν' ἀκουσθῆ ὁ Ζω καὶ θά παρατηρήση πὼς ἡ χορδή πατήθηκε στήν ὑποδιαίρεσι 108 στήν ἴδια δηλ. θέσι πού πατήθηκε καὶ ἡ χορδή τοῦ Πα γιὰ ν' ἀκουσθῆ ὁ Βου καὶ συνεπῶς τὸ τονιαῖο διάστημα $\text{Κε} - \text{Ζω}$ εἶναι ἴσο μὲ τὸ $\text{Πα} - \text{Βου}$.

Καὶ τέλος, πηγαίνοντας στὴ χορδή τοῦ Ζω καὶ περιορίζοντας τὸ μήκος της στὰ $\frac{15}{16}$ του θά κάμη ν' ἀκουσθῆ ὁ $\text{Νη}'$ καὶ θά παρατηρήση πὼς ἡ χορδή πατήθηκε στήν ὑποδιαίρεσι 67,5 στήν ἴδια δηλ. θέσι πού πατήθηκε καὶ ἡ χορδή τοῦ Βου γιὰ ν' ἀκουσθῆ ὁ $\Gamma\alpha$ καὶ συνεπῶς τὸ τονιαῖο διάστημα $\text{Ζω} - \text{Νη}$ εἶναι ἴσο μὲ τὸ $\text{Βου} - \Gamma\alpha$.

Ἔτσι θά καταδειχθῆ πρακτικὰ πὼς μεταξύ τῶν φθόγγων τῆς φυσικῆς κλίμακος σχηματίζονται τριῶν εἰδῶν τονιαῖα διαστήματα :

$$\begin{array}{ll} \text{Νη} - \text{Πα} = \Gamma\alpha - \Delta\iota = \Delta\iota - \text{Κε} & \text{τὰ μείζονα} \\ \text{Πα} - \text{Βου} = \text{Κε} - \text{Ζω} & \text{τὰ ἐλάσσονα} \\ \text{καὶ } \text{Βου} - \Gamma\alpha = \text{Ζω} - \text{Νη}. & \text{τὰ ἐλάχιστα} \end{array}$$

Γιὰ τὴν πρακτικὴν διδασκαλίαν ἔχει γίνει παραδεκτὴ ἡ σύγκρασι τῶν φυσικῶν διαστημάτων καὶ ἡ διαίρεσις τοῦ διαστήματος τῆς διαπασῶν $\text{Νη} - \text{Νη}'$ σὲ 72 ἴσα ἀκουστικὰ διαστήματα πού ὀνομάζονται τμήματα.

Μὲ τὴν διαίρεσι αὐτὴ κάθε μείζον τονιαῖο διάστημα ($\text{Νη} - \text{Πα}$ $\Gamma\alpha - \Delta\iota$ $\Delta\iota - \text{Κε}$) ἀποτελεῖται ἀπὸ 12 τμήματα, κάθε ἐλάσσον ($\text{Πα} - \text{Βου}$ $\text{Κε} - \text{Ζω}$) ἀπὸ 10 καὶ κάθε ἐλάχιστο ($\text{Βου} - \Gamma\alpha$ $\text{Ζω} - \text{Νη}$) ἀπὸ 8 τμήματα.

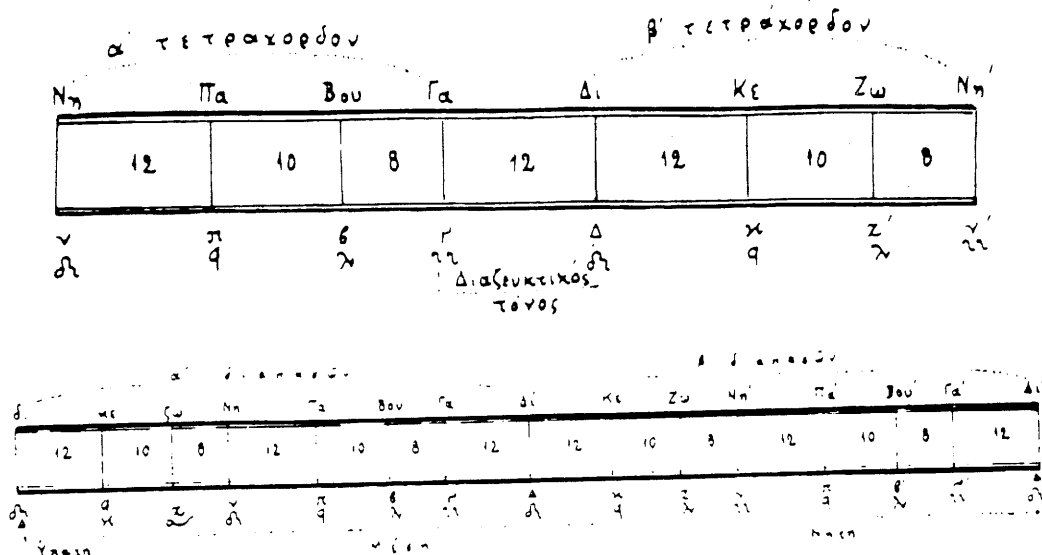
Τονιαῖο διάστημα 12 τμημάτων ὀνομάζεται μείζων τόνος.

Τονιαῖο διάστημα 10 τμημάτων ὀνομάζεται ἐλάσσων τόνος.

Τονιαῖο διάστημα 8 τμημάτων ὀνομάζεται ἐλάχιστος τόνος.

Ἔτσι, ἡ διαπασῶν κλίμαξ $\text{Νη} - \text{Νη}'$ πού ὀνομάζεται καὶ διατονικὴ¹

και η δις διαπασών δι - Δι' παριστάνονται με τὰς ἐξῆς σχεδιαγράμματα :



Ἡ διατονικὴ κλίμαξ τοῦ Νη ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἴσα καὶ ὅμοια τετραχορδα μετὰ 30 τμήματα τὸ καθένα, τὸ Νη - Γα (α' τετραχορδον) καὶ τὸ Δι - Νη' (β' τετραχορδον), καὶ ποὺ χωρίζονται μετὰ τὸ μείζονα διαζευκτικὸ τόνον Γα - Δι.

Ἡ διατονικὴ κλίμαξ τοῦ Νη εἶναι ἡ θεμελιώδης μουσικὴ κλίμαξ.¹

Ἄν θελήσουμε νὰ καθορίσουμε σὲ τμήματα τὴν ἀξία τῶν διαστημάτων ποὺ σχηματίζονται ἀνάμεσα στὴ βάσι καὶ τοὺς ἄλλους φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ Νη εἶναι εὐκολονόητο πὼς θὰ ἔχουμε:

Φθόγγοι	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη'
Τμήματα	1	12	22	30	42	54	64	72

Καὶ γενικὰ θὰ ἔχουμε τὰ ἐξῆς διαστήματα :

Διαστήματα δευτέρας

Εἶναι κατὰ σειρὰν οἱ τόνοι τῆς κλίμακος.

Διαστήματα τρίτης

Φθόγγοι	Νη - Βου	Πα - Γα	Βου - Δι	Γα - Κε	Δι - Ζω	Κε - Νη'	Ζω - Πα'
Τμήματα	22	18	20	24	22	18	20

Διαστήματα τετάρτης

Φθόγγοι	Νη - Γα	Πα - Δι	Βου - Κε	Γα - Ζω	Δι - Νη'	Κε - Πα'	Ζω - Βου'
Τμήματα	30	30	32	34	30	30	30

Διαστήματα πέμπτης

Φθόγγοι	Νη - Δι	Πα - Κε	Βου - Ζω	Γα - Νη'	Δι - Πα'	Κε - Βου'	Ζω - Γα'
Τμήματα	42	42	42	42	42	40	38

Διαστήματα έκτης

Φθόγγοι	Νη - Κε	Πα - Ζω	Βου - Νη'	Γα - Πα'	Δι - Βου'	Κε - Γα'	Ζω - Δι'
Τμήματα	54	52	50	54	52	48	50

Διαστήματα έβδομης

Φθόγγοι	Νη - Ζω	Πα - Νη'	Βου - Πα'	Γα - Βου'	Δι - Γα'	Κε - Δι'	Ζω - Κε'
Τμήματα	64	60	62	64	60	60	62

Διαστήματα όγδόης

Είναι όλες οι άντιφωνίες Νη - Νη' Πα - Πα' κλπ., με 72 τμήματα.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΛΙΜΑΚΑ

Α'. 'Η Μουσική 'Επιτροπή του Οίκουμενικού Πατριαρχείου με την έκθεσί της της 15ης 'Ιουνίου 1885 διατύπωσε την άποψι πώς όποιοδήποτε σύστημα διδασκαλίας που στηρίζεται μόνο στη φωνητική έκτέλεσι των διαστημάτων της Βυζαντινής μουσικής χωρίς τη βοήθεια όργάνου, είναι άσκοπος ματαιοπονία.

Για την κατασκευή τέτοιου όργάνου κατέφυγε στη σύγκρασι των φυσικών διαστημάτων και ύστερα από πολλές δοκιμές υιοθέτησε τη διαίρεσι της διαπασών σε 36 τμήματα. 'Από αυτά 6 έδωσε στον μείζονα τόνο, 5 στον ελάσσονα και 4 στον ελάχιστο που είναι $(\sqrt[36]{2})^4 = \sqrt[9]{2} = \frac{27}{25}$ και προσεγγίζει καταπληκτικά τον φυσικό ελάχιστο $\frac{15}{16}$ όπως γίνεται φανερόν αν τα κλάσματα γίνουν όμώνυμα $\frac{27}{25} = \frac{81}{75}$ και $\frac{16}{15} = \frac{80}{75}$.

Με τη συγκερασμένη αυτή διαίρεσι κατασκεύασε το **Ψαλτήριον**.

Όπως παρατήρησε και ή Μουσική 'Επιτροπή, ή συγκερασμένη διαίρεσις της διαπασών σε 72 τμήματα είναι ακόμη πιό σύμφωνη με τη φυσική της διαίρεσι αλλά όργανο κατασκευασμένο με τέτοια διαίρεσι είναι δύσ-χρηστο.

Β'. Στο «Θεωρητικόν μέγα της μουσικής» του Χρυσάνθου και άλλου οι τόνοι παριστάνονται με 12, 9, 7, που σύμφωνα με τα παραπάνω δέν είναι σωστοί.

Γ'. 'Η φυσική κλίμαξ χρησιμοποιείται και στα δημοτικά μας τραγούδια.

162. Συνηθέστερα, ή όμοφωνία συμπεριλαμβάνεται στη συμφωνία και ή παραφωνία στη διαφωνία. Έτσι, γίνεται χρήση μόνον τών δύο όρων σύμφωνος συμφωνία ή συμφωνία και διάφωνος συμφωνία ή διαφωνία.

163. Τα μουσικά διαστήματα, ανάλογα με τó είδος τής συμφωνίας που δίνουν οί άκραιοι τους φθόγγοι, διακρίνονται σε σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα.

Κατά βασικό κανόνα, τó μουσικό διάστημα είναι τόσο πιό σύμφωνο —πιό εύαρεστο και άρμονικό—όσο ó λόγος τών συχνοτήτων τών φθόγγων τους ή ó λόγος τών μηκών τής χορδής που τούς παράγουν, είναι πιό άπλός. Έπειδή όμως ή αντίληψις του εύχαρίστου και άρμονικού συνδέεται άρρηκτα με τήν αισθητική και τίς πολύπλοκες ψυχικές λειτουργίες δέν είναι εύκολο νά διατυπωθῆ ένας άπόλυτος κανόνας. Από τó γεγονός αυτό εξηγείται γιατί σε διάφορες έποχές και σε διάφορες περιοχές τής ύδρογείου χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικές διαιρέσεις τής διαπασών σαν αυτές που αναφέραμε.

Παραθέτουμε τά σύμφωνα διατονικά διαστήματα με τήν αξία (λόγος συχνοτήτων, λόγος μηκών χορδής και συγκεκριμένα τμήματα) και τήν ειδική όνομασία τους.

$$\alpha' \text{ Διά τριών μεγάλη τελεία συμφωνία} = \frac{5}{4} \text{ ή } \frac{4}{5} \text{ μ. χορδής ή 22 τμήματα} \\ (\text{δι} - \zeta\omega \text{ και } \text{Νη} - \text{Βου})$$

$$\beta' \text{ Διά τριών μικρή τελεία συμφωνία} = \frac{6}{5} \text{ ή } \frac{5}{6} \text{ μ. χορδής ή 20 τμήματα} \\ (\zeta\omega - \text{Πα} \text{ και } \text{Βου} - \Delta\iota)$$

$$\gamma' \text{ Διά τεσσάρων τελεία συμφωνία} = \frac{4}{3} \text{ ή } \frac{3}{4} \text{ μ. χορδής ή 30 τμήματα} \\ (\text{δι} - \text{Νη} \text{ κε} - \text{Πα} \zeta\omega - \text{Βου} \text{ Νη} - \text{Γα} \text{ και } \text{Πα} - \Delta\iota)$$

$$\delta' \text{ Διά πέντε τελεία συμφωνία} = \frac{3}{2} \text{ ή } \frac{2}{3} \text{ μ. χορδής ή 42 τμήματα} \\ (\text{δι} - \text{Πα} \text{ Νη} - \Delta\iota \text{ Πα} - \text{Κε} \text{ Βου} - \zeta\omega \text{ και } \text{Γα} - \text{Νη}')$$

$$\epsilon' \text{ Δι' έξ μεγάλη τελεία συμφωνία} = \frac{5}{3} \text{ ή } \frac{3}{5} \text{ μ. χορδής ή 52 τμήματα} \\ (\text{δι} - \text{Βου} \text{ και } \text{Πα} - \zeta\omega)$$

$$\sigma\tau' \text{ Δι' έξ μικρή τελεία συμφωνία} = \frac{8}{5} \text{ ή } \frac{5}{8} \text{ μ. χορδής ή 50 τμήματα} \\ (\zeta\omega - \Delta\iota \text{ και } \text{Βου} - \text{Νη}') \text{ και}$$

$$\zeta' \text{ Διά πασών τελεία συμφωνία} = 1 \text{ ή } \frac{1}{2} \text{ μ. χορδής ή 72 τμήματα} \\ (\text{δι} - \Delta\iota \text{ κε} - \text{Κε} \zeta\omega - \zeta\omega \text{ Νη} - \text{Νη}' \text{ Πα} - \text{Πα}' \text{ Βου} - \text{Βου}' \text{ Γα} - \text{Γα}')$$

Κεφ. ΣΤ' ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΩΝ ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Ὅμιλοῦντες περὶ διαστημάτων, ἐχαρακτηρίσαμεν ταῦτα ὡς διαφορὰς ὀξύτητος τῶν καθοριζόντων αὐτὰ φθόγγων.

Τὴν δὲ διαφορὰν ὀξύτητος μεταξὺ δύο ἐν ἀλληλουχίᾳ φθόγγων, ἐκαλέσαμεν τόνον· καὶ εἶδομεν εἰς τὴν κλίμακα τοῦ μαλακοῦ διατόνου, τὴν ὑπαρξίν τόνων:

Τριῶν μείζονων ($\alpha - \beta$, $\beta - \gamma$, $\gamma - \delta$)	μὲ τμήματα 12
Δύο ἑλασσόνων ($\beta - \gamma$, $\gamma - \delta$),	" " 10
Δύο ἑλαχίστων ($\gamma - \delta$, $\delta - \epsilon$),	" " 8

δι' ἕκαστον ἢ «μόρια» μουσικά.

Ἡμίτονα καὶ Ἐναρμόνιοι διέσεις

Μὲ βάσιν τὸν μείζονα τόνον ἐκ τμημάτων 12, τὸ ἥμισυ τούτου καλοῦμεν ἡμίτονον. Ἐπειδὴ δὲ ὁ τόνος δὲν εἶναι δυνατὸν ἔνα διαιρεθῆ — ὡς θὰ ἴδωμεν — θεωρητικῶς εἰς δύο ἴσα μέρη, ὑπάρχουσιν ἐν τῇ μουσικῇ ἡμίτονα δύο εἰδῶν ἢ μεγεθῶν :

Ἡμίτονον διατονικὸν ἢ «λειμμά» ἐκ τμημάτων $5 \frac{1}{2}$, καὶ

Ἡμίτονον χρωματικὸν ἢ «ἀποτομή» " " $6 \frac{1}{2}$

Ἀκόμη δὲ καὶ τρίτα καὶ τέταρτα τοῦ μείζονος τόνου, καλούμενα ἔναρμόνιοι διέσεις :

Ἐναρμόνιος διέσεις ἐκ τμημάτων 4 ἢ

" " " " 3

§ ζε' Μουσικὰ Συστήματα ἢ συμφωνίαι (4χορδον, 5χορδον, 8χορδον)

«Σύστημα» καλεῖται σύνολον φθόγγων καὶ διαστημάτων ἀπαρτιζόντων συμφωνίαν. Τοιαῦτα ἐκ τῶν ὑπὲρ τὸν τόνον μουσικῶν διαστημάτων εἶναι :

Ἡ «Τριφωνία» καλουμένη καὶ «Τετράχορδον», ὡς σύστημα ἐκ τεσσάρων φθόγγων (ἢ χορδῶν) καὶ τριῶν (φωνῶν) διαστημάτων.

Ἡ «Τετραφωνία» ἢ «Πεντάχορδον», ὡς σύστημα ἐκ πέντε φθόγγων (ἢ χορδῶν) καὶ τεσσάρων (φωνῶν) διαστημάτων· καὶ

Ἡ «Ἑπταφωνία» ἢ «Ὀκτάχορδον», ὡς σύστημα ὀκτῶ φθόγγων (ἢ χορδῶν) καὶ ἑπτὰ (φωνῶν) διαστημάτων, καλούμενον καὶ «Διαπασῶν», ὡς περιέχον πάντας τοὺς ὀκτῶ φθόγγους καὶ τὰ ἑπτὰ διαστήματα τῆς μουσικῆς κλίμακος.

Διαστήματα Σύμφωνα, Διάφωνα, Παράφωνα

Τὰ τρία ταῦτα συστήματα : 4χορδον ἢ τριφωνία, 5χορδον ἢ τετραφωνία καὶ 8χορδον ἢ ἑπταφωνία καὶ «διαπασῶν», καλοῦνται, ὡς ἐλέχθη, σύμφωνα διαστήματα ἢ συμφωνίαι,

καθ' ὅσον ἡ συνήχησις τῶν ἄκρων φθόγγων αὐτῶν, φύσει παρέχει εἰς τὸ αἰσθητήριον τοῦ ἀκροατοῦ, τὸ εὐάρεστον αἶσθημα τῆς «συμφωνίας». Ἀποτελοῦσι δὲ τὰ πλαίσια ἐντὸς τῶν ὁποίων καθορίζεται —ὡς θὰ ἴδωμεν— ἡ κατὰ γένη καὶ χροᾶς ποικιλία τῶν μουσικῶν κλιμάκων, ἡ ἐπὶ τὸ ὄξύ ἢ τὸ βαρὺ «κατὰ σύστημα» πρόοδος τῶν μελωδιῶν καὶ ἡ ἄρμοσία —τὸ χόρδισμα— τῶν μουσικῶν ὀργάνων.

Αἱ συμφωνίαι 4ης, 5ης καὶ 8ης (τριφωνίας, τετραφωνίας καὶ ἑπταφωνίας ἢ διαπασῶν) εἶναι τ ἔ λ ε ι α ι, ἐφ' ὅσον ἀπαρτίζονται ἐκ τοῦ ἀκολουθῶς δι' ἐκάστην ὀριζομένου ἀριθμοῦ μουσικῶν τμημάτων :

4χορδον ἐκ τμημάτων 30 (τόνοι μείζων, ἐλάσσων, ἐλάχιστος 12+10+8 καὶ ἀντιστρόφως)

5χορδον » » 42 (4χορδον καὶ τόνος 30+12)

8χορδον » » 72 (2 τετράχορδα καὶ τόνος 30+30+12)

Ἄν δὲ ἦναι : εἴτε ἡ λ α τ τ ω μ ἔ ν α ι, ὡς τὰ 5χορδα $\alpha - \beta$ (τμ. 40 ἀντὶ 42) καὶ $\beta - \gamma$ (τμ. 38 ἀντὶ 42) ἢ ἡ ὑ ξ η μ ἔ ν α ι, ὡς τὰ 4χορδα $\beta - \gamma$ (τμ. 32 ἀντὶ 30) καὶ $\gamma - \delta$ (τμ. 34 ἀντὶ 30) εἶναι ἀ τ ε λ ε ἰ ς, κατατασσόμεναι μεταξὺ τῶν ἀσυμφώνων ἢ διαφώνων διαστημάτων.

Ἐκ τῶν λοιπῶν διαστημάτων :

Τὰ μὲν δευτέρως καὶ ἐβδόμης βαθμίδος, ὡς π.χ. $\alpha - \beta$ καὶ $\alpha - \gamma$ ἢ $\beta - \gamma$ καὶ $\gamma - \delta$ κ.ο.κ., καλοῦνται διὰ φ ω ν α ἢ διὰ φ ω ν ί α ι, καθ' ὅσον ἡ συνήχησις τῶν καθοριζόντων αὐτὰ ἄκρων φθόγγων, φύσει δημιουργεῖ εἰς τὸ αἰσθητήριον τοῦ ἀκροατοῦ τὸ δυσάρεστον αἶσθημα τῆς διὰ φ ω ν ί α ς.

Παρὰ ταῦτα, τὰ διάφωνα διαστήματα, κυρίως τῆς δευτέρας (τόνοι κι' αἱ ποικιλίαι αὐτῶν), ἀποτελοῦσι τὸ κύριον ὑλικὸν τῆς συνθέσεως τῶν μελωδιῶν.

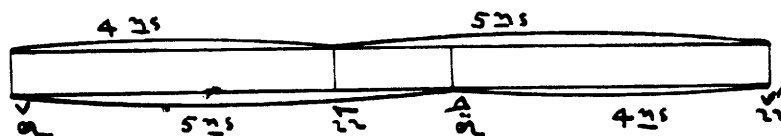
Τέλος :

Τὰ διαστήματα τ ρ ί τ η ς καὶ ἕ κ τ η ς (διφωνίαι καὶ πενταφωνίαι), ὡς π.χ.

$\alpha - \beta$ $\beta - \gamma$, $\alpha - \gamma$ $\gamma - \delta$, $\alpha - \delta$ $\delta - \epsilon$ $\alpha - \epsilon$ $\epsilon - \zeta$ $\zeta - \eta$

κ.ο.κ., καλοῦνται «π α ρά φ ω ν α ἢ π α ρ α φ ω ν ί α ι», μέσον συμφώνων καὶ διαφώνων καθ' ὅσον, τῶν ἄκρων φθόγγων αὐτῶν συνηχούντων ἐν τῇ μελωδίᾳ, ἀκούονται ὡς συμφωνοῦντα· ὡς συστήματα ὅμως διαρθρώσεως τῶν μουσικῶν κλιμάκων καὶ «κατὰ σύστημα» πορείας τῶν μελωδιῶν ἐπὶ τὸ ὄξύ ἢ τὸ βαρὺ ἢ ἄρμογῆς τῶν μουσικῶν ὀργάνων, εἶναι ἀπρόσφορα καὶ ἀκατάλληλα, ὡς ἀτελεῖ.

Τελειότερον —ἐκ τῶν συμφώνων διαστημάτων— εἶναι τὸ «διαπασῶν», ὡς περιέχον, πλὴν τοῦ συνόλου φθόγγων καὶ διαστημάτων τῆς μουσικῆς κλίμακος, καὶ τὰς δύο μικροτέρας συμφωνίας 4χορδου καὶ 5χορδου.



Λόγω τῆς τ ε λ ε ι ὀ τ η τ ο ς τ ο ῦ διὰ π α σ ῶ ν :

Πᾶν διάστημα —σύμφωνον, παράφωνον, διάφωνον— συντιθέμενον πρὸς τὸ διαπασῶν, διατηρεῖ καὶ ὑπὸ τὴν σύνθεσιν, τὴν τοιαύτην ιδιότητα αὐτοῦ. Οὕτω :

Διαπασῶν καὶ διατεσσάρων ($\alpha_2 - \beta_1'$) καὶ διαπασῶν καὶ διὰ πέντε ($\gamma_2 - \delta_1'$) μένει σύμφωνον.

Διαπασῶν καὶ τρίτη ($\alpha_2 - \beta_1'$) ἢ διαπασῶν καὶ ἕκτη ($\alpha_2 - \beta_1'$) μένει παράφωνον· καὶ

Διαπασῶν καὶ δευτέρα ($\alpha_2 - \beta_1'$) ἢ ἑβδόμη ($\alpha_2 - \beta_1''$) μένει διάφωνον.

Μείζονες καὶ ἐλάσσονες παραφωνίαι

Ἐκ τῶν παραφωνιῶν τρίτης (διφωνίας) καὶ ἕκτης (πενταφωνίας), ἄλλαι μὲν εἶναι μείζονες καὶ ἄλλαι ἐλάσσονες: Διφωνία $\alpha_2 - \beta_1'$ μείζων καὶ διφωνία $\beta_1 - \gamma_1$ ἐλάσσων. Πενταφωνία $\gamma_2 - \delta_1'$ μείζων καὶ πενταφωνία $\delta_1 - \epsilon_1'$ ἐλάσσων.

Σημειοῦμεν διὰ τμημάτων τὰ μεγέθη τῶν διφωνιῶν, ἢ γνῶσις τῶν ὁποίων κρίνεται βασικῶς ἀπαραίτητος διὰ τὴν κατανόησιν τῶν διαφορῶν μουσικῶν κλιμάκων, κατὰ γένη, καὶ διὰ τὸν τρόπον συνοδείας δι' ὄργανου —μὲ μείζονας ἢ ἐλάσσονας συγχορδίας— τῶν διαφορῶν μελωδιῶν :

A) Μείζονες τρίται εἰς τμήματα :

Τρίτη μείζων	ἐναρμόνιος, ὡς	$\alpha_2 - \beta_1'$	ἢ	$\beta_1 - \gamma_1$	τμ. 26	διάφωνος
»	»	$\beta_1 - \gamma_1$	ἢ	$\gamma_1 - \delta_1'$	τμ. 24	
»	»	$\gamma_1 - \delta_1'$	ἢ	$\delta_1 - \epsilon_1'$	τμ. 23	
»	»	$\delta_1 - \epsilon_1'$	ἢ	$\epsilon_1' - \zeta_1'$	τμ. 22	

B) Ἐλάσσονες τρίται εἰς τμήματα :

Τρίτη ἐλάσσων	μαλακοῦ διατόνου, ὡς	$\beta_1 - \gamma_1$	ἢ	$\alpha_2 - \beta_1'$	τμ. 20	
»	»	$\gamma_1 - \delta_1'$	ἢ	$\beta_1 - \gamma_1$	τμ. 19*	
»	»	$\delta_1 - \epsilon_1'$	ἢ	$\gamma_1 - \delta_1'$	τμ. 18*	
»	»	$\epsilon_1' - \zeta_1'$	ἢ	$\delta_1 - \epsilon_1'$	τμ. 16	διάφωνος

Σημειωτέον ὅτι μείζων καὶ ἐλάσσων —ἢ καὶ ἀντιστρόφως— διφωνία τοῦ αὐτοῦ γένους καὶ χροῆς, ἀπαρτίζουσι τὸ διὰ πέντε: (ἐναρμόνιου $26+16=42$, σκληροῦ διατόνου $24+18=42$, χρώματος $23+19=42$, μαλακοῦ διατόνου $22+20=42$ καὶ ἀντιστρόφως). Αἱ δὲ τρίται (διφωνίαι) καταλείπουσιν εἰς τὸ διαπασῶν ἕκτας (πενταφωνίας): αἱ μείζονες, ἐλάσσονας ($\alpha_2 - \beta_1' - \gamma_1$) καὶ αἱ ἐλάσσονες, μείζονας ($\beta_1 - \gamma_1 - \delta_1'$) κ.ο.κ. καὶ ἀντιστρόφως.

Ἀκόμη ὅτι αἱ ἐναρμόνιοι τρίται δὲν εἶναι παραφωνίαι, ἀλλὰ μελωδικὰ διάφωνα διαστήματα.

Ἐκ τῶν διατονικῶν καὶ χρωματικῶν διφωνιῶν :

§ ρλβ' Περί Συγχορδιῶν

Συγχορδία εἶναι ἡ διὰ φωνῶν ἢ δι' ὀργάνων ταυτόχρονος ἤχησις τῶν δεσποζόντων φθόγγων ἤχου τινός, ἢ μουσικῆς θέσεως καὶ φράσεως ἀνηκούσης εἰς τυχόντα ἤχον συνήθως 1ης, 3ης, 5ης καὶ 8ης βαθμίδος τῆς κλίμακος αὐτοῦ.

Καὶ ἡ μὲν πρώτη βαθμὶς εἶναι ἡ βάσις αὐτοῦ· ἡ τῆς πέμπτης, — ἂν ἦναι πλάγιος— ἡ βάσις τοῦ κυρίου του ἢ— ἂν ἦναι κύριος— ἡ βάσις τοῦ τετραφώνου του. Τέλος : ἡ τῆς τρίτης, βάσις τοῦ μέσου μὲν τοῦ κυρίου, διφώνου, δὲ τοῦ πλαγίου. Π.χ. τοῦ πλ. Α' ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$) ἐνῶ τοῦ Α' ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$)

Δοθέντος δὲ ὅτι ἡ ὀγδόη δὲν εἶναι παρὰ ἐπανάληψις ἐπὶ τὸ ὄξυ τῆς πρώτης βαθμίδος, ἡ βασικὴ ἔννοια τῶν συγχορδιῶν ἀπαρτίζεται ἐκ τῶν τριῶν πρώτων δεσποζόντων φθόγγων ἐκάστης μουσικῆς κλίμακος· π.χ.

Ἡ συγχορδία τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἤχου, ἀπαρτίζεται ἐκ τῶν φθόγγων ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) ἐκ τῶν ὁποίων :

ὁ $\overset{\flat}{\text{C}}$ εἶναι ἡ βάσις τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἤχου

ὁ $\overset{\flat}{\text{E}}$ ἡ βάσις τοῦ κυρίου τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ καὶ

ὁ $\overset{\flat}{\text{B}}$ ἡ βάσις τοῦ μέσου μὲν τοῦ κυρίου, διφώνου δὲ τοῦ πλαγίου, ἤχου λεγέτου Βου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$.

Ἡ συγχορδία τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἀπαρτίζεται ἐκ τῶν φθόγγων ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}}$) ἢ τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἤχου, ἐκ τῶν ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}}$), ἐνῶ ἡ τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἐκ τῶν ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$).

Ἐξ ἄλλου :

Ἡ συγχορδία τοῦ χρωματικοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ εἶναι ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) καὶ τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἐνῶ τοῦ τετραφώνου τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$).

Τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ χρωματικοῦ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) καὶ τοῦ Νενανῶ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$).

Τοῦ λεγέτου Βου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) καὶ τοῦ βαρέος τοῦ μαλακοῦ διατόνου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$), ἐνῶ τοῦ αὐτοῦ βαρέος $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ τετραφώνου ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$).

Τοῦ μέσου δευτέρου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) καὶ

Τοῦ χρωματικοῦ λεγέτου Βου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$) τμ. 42

ἀντὶ τοῦ ἀσυμφώνου $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ » 44

Τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ τοῦ σκληροῦ διατόνου ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$)

ἢ δὲ τοῦ πλαγίου του, $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$)

Τέλος, ἡ τοῦ ἐναρμονίου διάφωνος ὡς πρὸς τὴν διφωνίαν π.χ. τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ($\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$).

Αἱ τρίφωνοι συγχορδία, φέρουσι τοὺς φθόγγους τῶν ἀπέχοντας κατὰ διφωνίας (τρίτας)· ἐκ τῶν τριῶν δὲ φθόγγων αὐτῶν, ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος, ὁ καὶ βαρύτερος καλεῖται πρώτη βαθμὶς καὶ βάσις καὶ θεμέλιος τῆς συγχορδίας· ὁ δεῦτερος τρίτη ἢ μέση, καὶ ὁ τρίτος πέμπτη καὶ δεσπόζουσα καὶ κορυφή.

Αἱ τρίφωνοι συγχορδία, προσλαμβανομένης καὶ τῆς ὀγδόης (διαπασῶν), ἐπαναλήψεως τῆς βάσεως, γίνονται τετράφωνοι· π.χ. $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ τετράφωνος συγχορδία τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ ἢ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{B}}$ τετράφωνος συγχορδία τοῦ $\overset{\flat}{\text{C}} \overset{\flat}{\text{E}} \overset{\flat}{\text{G}} \overset{\flat}{\text{B}}$ κ.ο.κ.

Μείζονες και έλασσονες συγχορδίαι

Αί κατ' ήχους συγχορδίαι, διακρίνονται εις:

- α) μείζονα και έλασσονα και
- β) ηύξημένα και ήλαττωμένα.

Και τὸ μὲν μείζον ἢ έλασσον τῶν συγχορδιῶν, καθορίζεται ἐκ τοῦ εἶδους τῆς μεταξὺ βασικοῦ καὶ μέσου φθόγγου διφωνίας. Ἐὰν δὴλον ὅτι ἡ διφωνία ἦναι μείζων ($\text{C}_2 - \text{E}_2$ τμ. 22 ἢ $\text{D}_2 - \text{F}_2$ καὶ $\text{E}_2 - \text{G}_2$ ἢ $\text{F}_2 - \text{A}_2$ τμ. 24 καὶ 23 ἀντιστοίχως), μείζων καλεῖται καὶ ἡ συγχορδία· ἐὰν δὲ έλασσων ($\text{E}_2 - \text{G}_2$ ἢ $\text{D}_2 - \text{F}_2$ τμ. 18 καὶ $\text{C}_2 - \text{E}_2$ καὶ $\text{D}_2 - \text{F}_2$ τμ. 20 καὶ 19 ἀντιστοίχως), έλασσων καλεῖται καὶ ἡ συγχορδία.


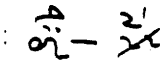
Τὸ δὲ ηύξημένον ἢ ήλαττωμένον τῶν συγχορδιῶν, ἐξαρτᾶται ἐκ τοῦ εἶδους τοῦ μεταξὺ βασικοῦ ήχου καὶ τῆς 4φωνίας αὐτοῦ διαστήματος πέμπτης. Ἐὰν δὴλον ὅτι ἡ ἀπὸ τῆς βάσεως μέχρι τῆς κορυφῆς τῆς τριφώνου συγχορδίας πέμπτη (4φωνία) ἦναι ηύξημένη, ηύξημένη θὰ καλεῖται καὶ ἡ συγχορδία· ἐὰν δὲ ήλαττωμένη, ήλαττωμένη θὰ καλεῖται καὶ ἡ συγχορδία, ὡς π.χ.

ἡ μεταξὺ τῶν φθόγγων $\text{D}_2 - \text{A}_2$ τοῦ Νενανῶ συγχορδία (τμ. 24 + 23 = 47. ἀντὶ 42) εἶναι ηύξημένη· ἐνῶ ἡ τοῦ βαρέος τοῦ μαλακοῦ διατόνου $\text{D}_2(\text{B}_2) - \text{A}_2$ (τμ. 20 + 18 = 38 ἀντὶ 42) εἶναι ήλαττωμένη. Οὕτω :

α) Ὡς πρὸς μὲν τὰς διφωνίας (τρίτας), αἱ συγχορδίαι εἶναι :

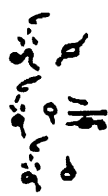



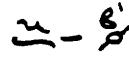




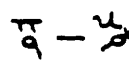




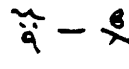
$\text{C}_2 - \text{E}_2$	$\text{D}_2 - \text{F}_2$	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	(τμ. 22) μείζων:	$\text{C}_2 - \text{E}_2$	μείζων 3η μαλακοῦ διατόνου
$\text{D}_2 - \text{F}_2$	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	(" ") " :	$\text{D}_2 - \text{F}_2$	" " " "
$\text{E}_2 - \text{G}_2$	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	(τμ. 24) " :	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	" " σκληροῦ διατόνου
$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	(τμ. 23½) " :	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	" " μαλακοῦ χρώματος
$\text{G}_2 - \text{B}_2$	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	$\text{B}_2 - \text{D}_3$	(" ") " :	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	" " σκληροῦ χρώματος
$\text{A}_2 - \text{C}_3$	$\text{B}_2 - \text{D}_3$	$\text{C}_3 - \text{E}_3$	(τμ. 26) " :	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	" " έναρμόνιος
$\text{C}_2 - \text{E}_2$	$\text{D}_2 - \text{F}_2$	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	(τμ. 20) έλασσων:	$\text{C}_2 - \text{E}_2$	έλασσων 3η μαλακοῦ διατόνου
$\text{D}_2 - \text{F}_2$	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	(τμ. 18) " :	$\text{D}_2 - \text{F}_2$	" " σκληροῦ διατόνου
$\text{E}_2 - \text{G}_2$	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	(" ") " :	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	" " " "
$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	(" ") " :	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	" " " "
ἀλλὰ καί:					
$\text{E}_2 - \text{G}_2$	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	(τμ. 18½) " :	$\text{E}_2 - \text{G}_2$	" " σκληροῦ χρώματος
$\text{F}_2 - \text{A}_2$	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	(" ") " :	$\text{F}_2 - \text{A}_2$	" " μαλακοῦ χρώματος
$\text{G}_2 - \text{B}_2$	$\text{A}_2 - \text{C}_3$	$\text{B}_2 - \text{D}_3$	(τμ. 17½) " :	$\text{G}_2 - \text{B}_2$	" ὡς τοῦ σκλ. διατόνου

ἀκόμη και:


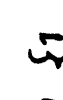

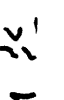
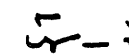





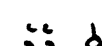



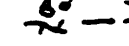





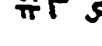








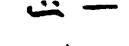
 (τμ. 16) ἐλάσσων:  ἐλάσσων 3η ἐναρμόνιος.









Ἄς σημειωθῆ ὅτι αἱ ἐναρμόνιαι τρίται: μείζων (τμ. 26) καὶ ἐλάσσων (τμ. 16) ὡς διάφωνοι, εἶναι μᾶλλον μελωδικά, παρὰ συμφωνικά διαστήματα.



β) Ὡς πρὸς δὲ τὰς τετραφωνίας (πέμπτας), καθ' ὃ δῆλα δὴ αὐταὶ θὰ ἦναι οὐχὶ καθαρὰι (τμ. 42) ἀλλ' ἠύξημέναι ἢ ἠλαττωμέναι (ἄνω ἢ κάτω τῶν 42 τμημάτων), αἱ συγχορδίαὶ εἶναι :

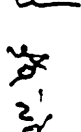
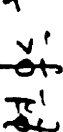

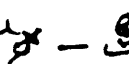



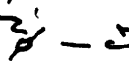
				ἠλαττωμένη		5η ἠλαττωμένη (τμ. 35½)
				»		» » (» 37½)
				»		» » (τμ. 40)

Ἡ ἑβδόμη βαθμὶς πάντων τῶν ὀξύπικνα τετράχορδα ἀκολουθούντων ἤχων, ἔχει συγχορδίαν ἠλαττωμένην :

				ἠλαττωμένη		5η ἠλαττωμένη (τμ. 38)
				»		» » (τμ. 38)
				»		» » (τμ. 36)
				»		» » (τμ. 36)
				»		» » (τμ. 36½)
				»		» » (τμ. 36½)

Τὰ τελευταῖα, ὅσον ἀφορᾷ τοὺς χρωματικούς Δευτέρους βαίνοντας κατὰ τὸ διαπασῶν  καὶ  διότι, ἂν βαίνωσι κατὰ τὸ διὰ πέντε, τότε ἑβδόμη των εἶναι οἱ φθόγγοι  καὶ  διὰ τῶν ἐλασσόνων συγχορδιῶν τῶν ὁποίων  καὶ  βαίνομεν πρὸς τὴν τονικὴν ἐκάστου:  διὰ τὸν δευτέρον καὶ  διὰ τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου.

Ἡύξημέναι, τέλος, εἶναι, αἱ ἐπὶ τῆς ἕκτης βαθμίδος τῶν χρωματικῶν κλιμάκων Ἔσω  καὶ  συγχορδίαὶ :

			ἠύξημένη		5η ἠύξημένη (τμ. 46)
			»		» » (τμ. 48)

ἀντὶ τῆς καθαρᾶς πέμπτης (τετραφωνίας) τῶν 42 τμημάτων.

Μεταβολαὶ τῶν συγχορδιῶν

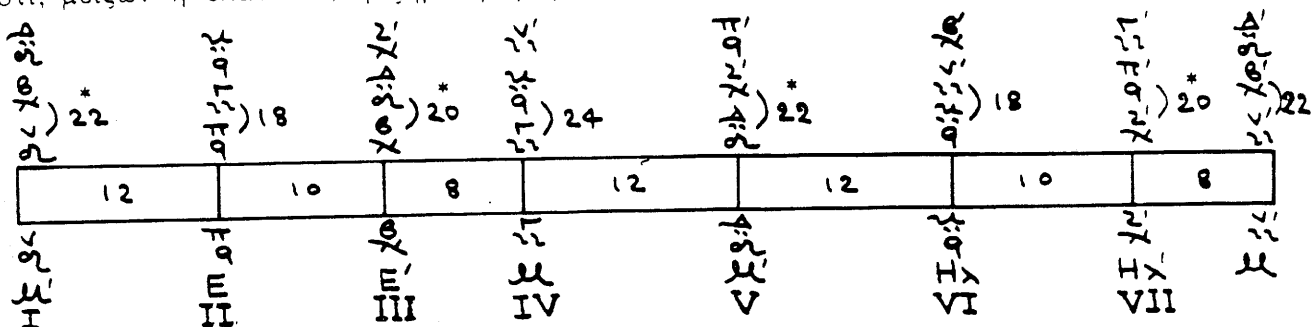
Ὡς καὶ εἰς τὰ περὶ διαστημάτων συμβαίνει, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν συγχορδιῶν : Συγχορδίαὶ μείζονες γίνονται ἐλάσσονες, δι' ὑφέσεως τῆς διφωνίας (τρίτης) —παρά-

μεσος δάκτυλος ἐπὶ τῆς τρίτης χορδῆς τοῦ λαούτου— π.χ. $\gamma^{\flat} - \gamma^{\natural}$ τρίτη μείζων τοῦ μαλακοῦ διατόνου, εἰς $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ τρίτην ἐλάσσονα τοῦ αὐτοῦ ἤχου ἐν τῷ σκληρῷ διατόνῳ· καὶ $\beta - \beta^{\flat}$ τρίτη μείζων χρωματικὴ τοῦ $\beta - \beta^{\flat}$ εἰς $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ τρίτην ἐλάσσονα τῶν Πρώτων ἤχων διατονικὴν· καὶ ἀντιθέτως.

Συγχορδίαὶ ἐλάσσονες γίνονται μείζονες, διέσει τῆς διφωνίας (τρίτης) — μικρὸς δάκτυλος, ἐπὶ τῆς τρίτης χορδῆς τοῦ λαούτου— π.χ. $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ τρίτη ἐλάσσων τοῦ σκληροῦ διατόνου εἰς τρίτην μείζονα, εἴτε τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ ἤχου $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ εἴτε τοῦ $\beta - \beta^{\flat}$ ἤχου $\beta - \beta^{\flat}$ χρωματικὴν : ἢ τρίτη ἐλάσσων τοῦ $\beta - \beta^{\flat}$ τοῦ σκληροῦ διατόνου, εἰς τρίτην μείζονα τοῦ αὐτοῦ ἤχου $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ ἐν τῷ μαλακῷ διατόνῳ.

Αἱ ἐν τῷ μαλακῷ διατόνῳ κατὰ φθόγγον συγχορδίαὶ

Μετὰ βάσιν τὴν θεμελιώδη κλίμακα τοῦ $\beta^{\flat} - \beta^{\natural} - \gamma - \delta$, δυνάμεθα ἵνα διακρίνωμεν τὸ εἶδος τῆς συγχορδίας ἣτις ἀνήκει εἰς ἐκάστην βαθμίδα (φθόγγον) αὐτῆς· ἂν ᾖ ἡναι, δηλονότι, μείζων ἢ ἐλάσσων, ἠϋξημένη ἢ ἠλαττωμένη.



<u>Τρίται</u>	<u>Συγχορδίαὶ</u>
Αων ἐλάσσονες (τμ. 18)	IV (β^{\natural}) μείζων σκληροῦ διατόνου
Βων ἐλάσσονες (τμ. 20)	I καὶ V (β^{\flat} καὶ β^{\natural}) μείζονες μαλακοῦ διατόνου
Δων μείζονες (τμ. 22)	II (β) ἐλάσσων σκληροῦ διατόνου
Γων μείζονες (τμ. 24)	III (β^{\flat}) ἐλάσσων μαλακοῦ διατόνου
	VI καὶ VII (γ^{\flat} καὶ γ^{\natural}) ἠλαττωμένα

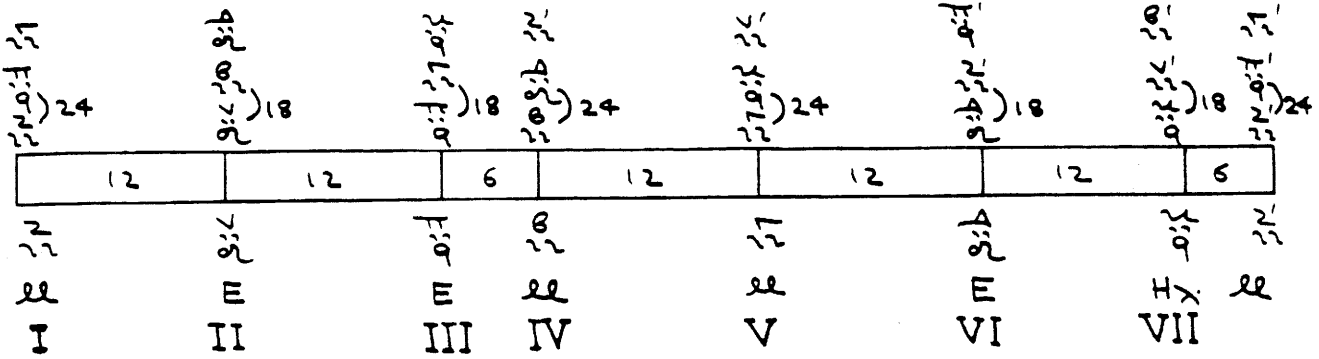
<u>Πλαγίων καθαραὶ</u>	<u>Πέμπται</u>	<u>Κυρίων πλὴν Γ' καὶ Δ' ἠλαττωμένα</u>
Πλ. Δ' $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ (τμ. 42)	Γου καθαρά $\beta^{\flat} - \beta^{\natural}$ (τμ. 42)	
Πλ. Α' $\beta - \beta^{\flat}$ (τμ. 42)	Δου καθαρά $\beta - \beta^{\flat}$ (τμ. 42)	
Πλ. Β' $\beta^{\flat} - \beta$ (τμ. 42)	Αου ἠλαττωμένη $\beta^{\flat} - \beta$ (τμ. 40)	
Πλ. Γ' $\beta - \beta^{\flat}$ (τμ. 42)	Βου ἠλαττωμένη $\beta - \beta^{\flat}$ (τμ. 38)	

ἡ δὲ ἐλάττωσις ὀφείλεται εἰς τὴν ὑπαρξίν ἐλασσόνων καὶ ἐλαχίστων τόνων ἐν τῷ διατόνῳ.

Αἱ ἐν τῷ σκληρῷ διατόνῳ κατὰ φθόγγον συγχορδίαί

Ἐν τῷ σκληρῷ διατόνῳ — τὸ ὁποῖον ἀκολουθεῖ ἐν συγκερασμῷ καὶ τὸ λαοῦτο — αἱ σχέσεις τῶν συμφωνιῶν, ὡς ἐκ τῆς ὑπαρξεως μόνον τόνων καὶ ἡμιτόνων, εἶναι πλέον ἀπλαί.

Λαμβάνοντες, λοιπόν, ὡς βάσεις τοὺς τρίτους ἤχους τοῦ σκληροῦ διατόνου (γ^{\flat} , β^{\flat} καὶ δ^{\flat}) δυνάμεθα ἵνα διακρίνωμεν ἄν, δηλὸν ὅτι, μία συγχορδία ἦναι μείζων ἢ ἐλάσσων, ἠϋξημένη ἢ ἠλαττωμένη.

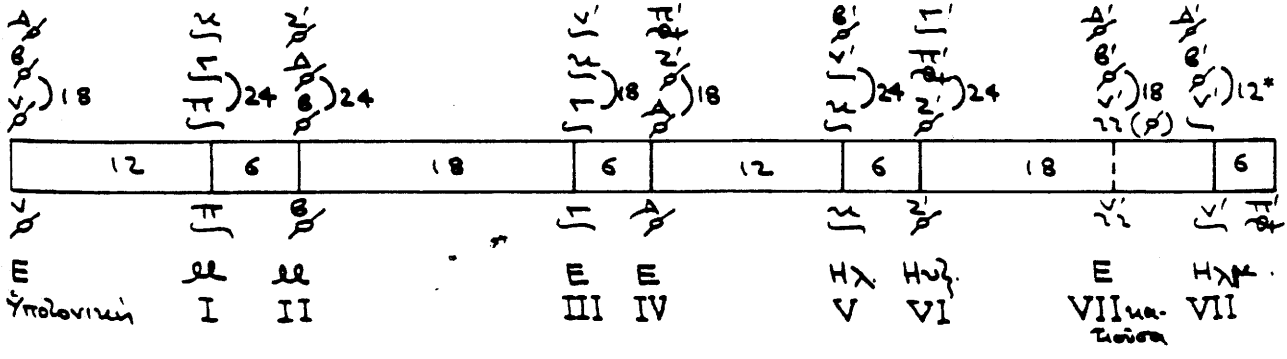


<u>Τρίται</u>	♦♦♦♦♦	<u>Συγχορδίαί</u>
Γων μείζονες (τμ. 24)		I (γ^{\flat}) IV (β^{\flat}) καὶ V (δ^{\flat}) μείζονες
Δων ἐλάσσονες (τμ. 18)		II (γ^{\flat}) III (β^{\flat}) καὶ VI (δ^{\flat}) ἐλάσσονες
Αων ἐλάσσονες (τμ. 18)		VII (δ^{\flat}) ἐλάσσων ἠλαττωμένη

Πέμπται: πᾶσαι καθαραί· πλὴν τῆς ἐβδόμης (γ^{\flat}) ἣτις εἶναι ἠλαττωμένη ($\gamma^{\flat} - \beta^{\flat}$) τμ. 36.

Αἱ ἐν τῷ σκληρῷ χρώματι κατὰ φθόγγον συγχορδίαί

Τὸ σκληρὸν χρῶμα, ἀκολουθεῖ τὸ σκληρὸν διάτονον, ἀπὸ τοῦ φθόγγου γ^{\natural} (= γ^{\flat}) βάσεως τοῦ ἤχου α^{\natural} πλὴν λόγῳ τῶν διέσεων τῶν φθόγγων β^{\natural} καὶ δ^{\natural} εἰς β^{\flat} καὶ δ^{\flat} , ἄλλως ἔχουσιν εἰς αὐτὸ — ὡς ἀκολουθῶς — τὰ τῶν συγχορδιῶν :



Ἡ φυσικὴ διατονικὴ κλίμαξ καὶ ἡ παρασημαντικὴ ποὺ μεταχειρίζεται ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἀνήκουν, βέβαια, στὰ γνωρίσματα τῆς. Τὸν ἰδιαιτέρο, ὁμως, χαρακτηῖρα τῆς δημιουργοῦν οἱ θεωρητικὲς ἀρχές τῆς ποὺ ἐκτίθενται στὰ ἐπόμενα κεφάλαια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΓ'

ΤΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

216. Γνωρίζομε πῶς, μὲ τὸ φαινόμενο τῆς ἀντιφωνίας ἢ σειρὰ τῶν ἑπτὰ φθόγγων **Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω** ἐπαναλαμβάνεται διαδοχικὰ ἐπὶ τὸ ὄξυ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ (§ 13) καὶ ὅτι, ἡ διαδοχὴ τῶν ὀκτώ φθόγγων **Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη'** ὅπου ὁ **Νη'** εἶναι ἢ ἐπὶ τὸ ὄξυ ἀντιφωνία τοῦ **Νη** ἢ ἀντίθετα, ὁ **Νη** εἶναι ἢ ἐπὶ τὸ βαρὺ ἀντιφω- νία τοῦ **Νη'** ὀνομάζεται **κλίμαξ ἢ ὀκταφωνία ἢ διαπασῶν** (§ 14).

Μὲ τὸ φαινόμενο δηλ. τῆς ἀντιφωνίας, κάθε φορά ποὺ θέλομε νὰ ἐπεκταθοῦμε σὲ ὀξυτέρους φθόγγους ἔξω ἀπὸ τὴ διαπασῶν, ἢ κορυφὴ τῆς γίνεται βᾶσις τῆς ἀμέσως ὀξυτέρας διαπασῶν καὶ ἀντίθετα, κάθε φορά ποὺ θέλομε νὰ ἐπεκταθοῦμε σὲ χαμηλοτέρους φθόγγους ἔξω ἀπὸ αὐτὴν, ἢ βᾶσις τῆς μετατρέπεται σὲ κορυφὴ τῆς ἀμέσως βαρυτέρας διαπασῶν.

Ὁ φυσικὸς αὐτὸς τρόπος τῆς ἐπεκτάσεως τῆς διαπασῶν μπορεῖ νὰ ἐφαρμοσθῇ στὴ μουσικὴ καὶ ἂν ἀκόμα ἀντὶ τῆς διαπασῶν **πάρουμε** ἓνα μόνον τμήμα τῆς, **μιὰ διαδοχικὴ σειρὰ ἀπὸ ὠρισμένους, μόνον, φθόγγους** τῆς **μὲ τὴν ὠρισμένην σειρὰ τῶν τόνων** ποὺ περικλείονται σ' αὐτοὺς καὶ ὅπου ὁ πρῶτος φθόγγος (ὁ χαμηλότερος) θὰ θεωρηθῇ σὰν βᾶσις καὶ ὁ τελευταῖος (ὁ ὀξύτερος) κορυφὴ καὶ ὀνομάζεται **σύστημα**. Ὡστε, **σύστημα** στὴ μουσικὴ εἶναι ἢ ἐπανάληψις — μιὰ ἢ περισσότερες φορές — τῆς **διαπασῶν ἢ τμήματός τῆς, μὲ τὴν σειρὰ τῶν τόνων** ποὺ περικλείονται **μεταξὺ τῶν φθόγγων τους**.

217. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ χρησιμοποιεῖ τὰ ἑξῆς τρία συστήματα :

Τὸ **ὀκτάχορδον ἢ διαπασῶν**

Τὸ **πεντάχορδον** ποὺ ὀνομάζεται καὶ **τροχὸς** καὶ

Τὸ **τετράχορδον** ποὺ ὀνομάζεται καὶ **τριφωνία**

α' Σύστημα ὀκτάχορδον ἢ διαπασῶν

218. Τὸ **ὀκτάχορδον ἢ διαπασῶν σύστημα** χρησιμοποιεῖ τοὺς 7 δια-

γ' Σύστημα τετράχορδον ἢ τριφωνία

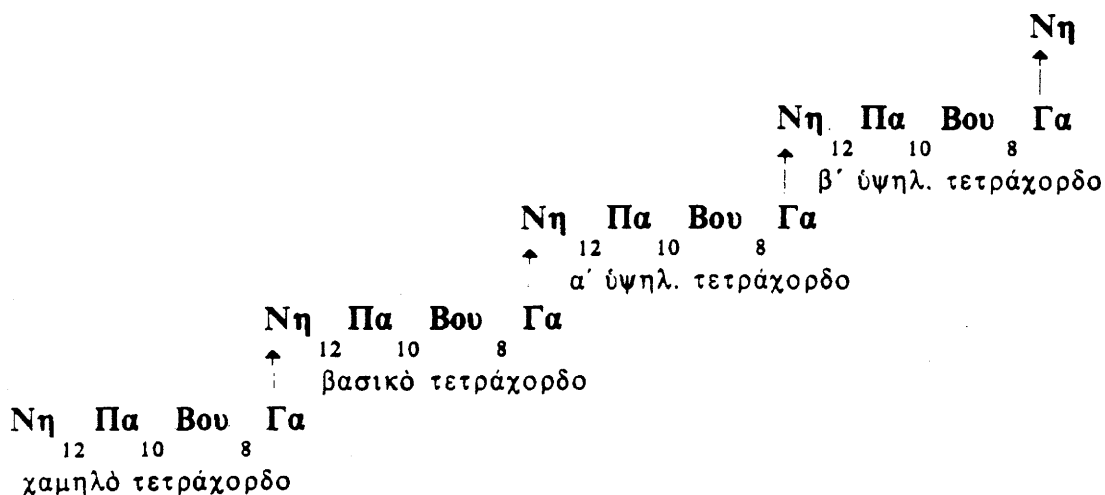
220. Τὸ τετράχορδον σύστημα ἢ τριφωνία χρησιμοποιεῖ 3 τόνους ποὺ περικλείονται μεταξύ τεσσάρων διαδοχικῶν φθόγγων, π.χ.

Nη Πα Βου Γα
 12 10 8

Στὸ σύστημα αὐτὸ οἱ ἄκροι φθόγγοι, ἡ βάση δηλ. καὶ ἡ κορυφή τοῦ τετραχόρδου, ὀρίζουν διάστημα τετάρτης με ἀξία $\frac{3}{4}$ μ. χορδῆς ἢ 30 τμήματα καὶ σχηματίζουν τελείαν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν (§ 133γ').

Κατὰ τὴν ἀνάβασι, ἡ κορυφή τοῦ τετραχόρδου γίνεται βάση ὁμοίου ὑψηλοτέρου τετραχόρδου καὶ κατὰ τὴν κατάβασι, ἡ βάση του μετατρέπεται σὲ κορυφή ὁμοίου χαμηλοτέρου τετραχόρδου.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, σχηματίζεται σύστημα ἀπὸ δύο ἢ περισσότερα ὅμοια τετράχορδα ὅπως π.χ.



Σύγκρισις τῶν συστημάτων

221. Ὅπως παρατηροῦμε στὰ παρατιθέμενα συγκριτικὰ διαγράμματα, με τὴ χρῆσι τῶν συστημάτων δημιουργοῦνται νέες διαφορετικὲς κλίμακες,

Π Ε Ρ Ι Σ Υ Σ Τ Η Μ Α Τ Ω Ν — ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Σύστημα είναι τὸ ἑκ τινῶν συνιστώμενον. Συνίστανται δὲ τὰ ἐν τῇ μουσικῇ συστήματα, ἐκ φθόγγων καὶ διαστημάτων, ἀπαρτιζόντων συμφωνίαν· ἢ συστήματα εἶναι αὐτὰ αὐτὰ αἱ συμφωνίαι, διὰ τῶν ἐντὸς τῆς τετρακτύος ἀπλουστέρων μαθηματικῶν λόγων καθοριζόμεναι, ἤτοι :

τὸ «διαπασῶν»	ἢ ἑπταφωνία	ἐκ τμημάτων	72	ἐν λόγῳ	1:2
τὸ «διὰ πέντε»	ἢ τετραφωνία	»	»	»	2:3 καὶ
τὸ «διὰ τεσσάρων»	ἢ τριφωνία	»	»	30	»

κατὰ τὰ ὁποῖα γίνεται καὶ ἡ ἄρμοσία —τὸ χόρδισμα— τῶν μουσικῶν ὀργάνων καὶ ἡ πρόοδος τῶν μελωδιῶν*. Π.χ.

Ἡ θαμπούρα χορδίζεται κατὰ τὸ διαπασῶν, τὸ βιολί καὶ τὸ λαοῦτο κατὰ τὸ διὰ πέντε καὶ ἡ μεσαιωνικὴ κιθάρα (οὔτι) καὶ ἡ λύρα τῶν ποντίων, κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων· ἐκ δὲ τῶν πολυχόρδων ὀργάνων ἡ πηκτίς (σαντούρι) καὶ τὸ ψαλτήριον ἢ κανὼν (κανονάκι) κατὰ τὸ διαπασῶν.

Καὶ ἡ μὲν πρόοδος κατὰ τὸ «διαπασῶν» εἶναι ὁμαλὴ καὶ ἀνεπιτήδευτος, ἐπειδὴ τοῦτο, ὡς τέλειον σύστημα, δὲν γεννᾷ ζητήματα οὔτε εἰς τὴν φωνήν, οὔτε εἰς τὴν ἐπὶ τῶν μουσικῶν ὀργάνων δακτυλοθεσίαν· ἀλλὰ τὸ ἐν διαπασῶν διαδέχεται τὸ ἄλλο ὁμαλῶς, καὶ οἱ φθόγγοι μένουσιν ἀναλλοίωτοι, τόσον ἐπὶ τὸ ὀξύ, ὅσον ἐπὶ τὸ βαρὺ· τὸ αὐτὸ καὶ αἱ μαρτυρίαι των, τοῦ τόπου μόνον τῆς φωνῆς διακριτικαί ($\text{C}^1, \text{C}^2, \text{C}^3, \text{C}^4, \text{C}^5$) κ.ο.κ.**.

Ἡ δὲ κατὰ τὸ πεντάχορδον ἢ τὸ τετράχορδον πορεία ἐπὶ τὸ ὀξύ ἢ τὸ βαρὺ, ἐπειδὴ τὰ συστήματα ταῦτα εἶναι ἀτελής, ἐπιφέρει ἀλλοίωσιν μερικὴν διαστημάτων καὶ μεταβολὴν τῆς θέσεως ὠρισμένων φθόγγων, διὰ διέσεως ἢ ὑφέσεως ἐπὶ τὸ ὀξύ ἢ τὸ βαρὺ.

Ἐπειδὴ δέ, αἱ συμφωνίαι πέμπτης καὶ τετάρτης εὐρίσκονται ἐν ἀλληλεξαρτήσῃ, ὡς ἀπαρτιζουσαι ὁμοῦ τὸ διαπασῶν, εἴτε ὡς πέμπτη καὶ τετάρτη (π.χ. $\text{C}^1 - \text{C}^2 - \text{C}^3$), εἴτε ὡς τετάρτη καὶ πέμπτη (π.χ. $\text{C}^2 - \text{C}^3 - \text{C}^4$), ἔπεται ὅτι :

Πρόοδος κατὰ τὸ διὰ πέντε ἐπὶ τὸ ὀξύ, ἰσοῦται πρὸς πρόοδον κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων ἐπὶ τὸ βαρὺ· τοὺς μὲν φθόγγους ἄνω C^1 καὶ C^2 (C^1 καὶ C^2) μεταθέτουσα, διὰ διέσεων, ἐπὶ τὸ ὀξύ, εἰς C^2 καὶ C^3 (C^2 καὶ C^3), ἐπὶ τὸ βαρὺ, τὰ δὲ ἐκατέρωθεν τούτων διαστήματα: ἀπὸ τόνων ἐλάσσονος, ἐλαχίστου καὶ μείζονος F^1 10 C^1 8 C^2 12 C^3 μεταβάλλουσα εἰς τόνους: μείζονα, ἐλάσσονα καὶ ἐλάχιστον, κατὰ τὸν τύπον: F^1 12 C^2 10 C^3 8 C^4 (ἢ F^1 12 C^2 10 C^3 8 C^4 ἐπὶ τὸ βαρὺ).

Δοξα σοι τω δειξαντι το φως ολδοξα εν υ
 ψις τοις Θεω ολ και επι γης ειρηνη
 εν ανθρωποις ευδοκια (Μανουήλ Πρωτοψάλτου)

325. Τὸ ἴσον ἐγκαταλείπεται σὲ κάθε περίπτωση πού δίνει διάφωνα διαστήματα, ὅπως στήν περίπτωση πού, μέ διαστήματα δευτέρας, ἡ μελωδία περιστρέφεται στή βάσι της ἢ κατεβαίνουμε χαμηλότερα ἀπό αὐτήν. Ἡ ἐγκατάλειψις τοῦ ἴσου παρασημαίνεται μέ τὸ μικρὸ α πού, γιὰ τοὺς ἰσοκράτες, σημαίνει «ἀκολουθεῖν» τὴ μελωδία, ὅπως στὰ ἐπόμενα παραδείγματα.

Κυριε εε κεκραξα προοος σε ει
 σαακου σοοοον μου

Κυυυριεε κεκραξα προοος
 σε ει σαααακου σου οονμου

προοοοσχες τη φωνη ηηηη της δε η σε
 ωωωω μου

326. Ἡ ἀνάγκη τῆς ἐγκαταλείψεως τοῦ Ἰσου ἐκλείπει ἂν γίνῃ μετὰθεσις του κατὰ μίαν ὀγδόη χαμηλότερα.

Ἔτσι τὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα μποροῦν νὰ ἔχουν συνεχῆς ἴσον τὸν δι (τῆς Ὑπάτης).

327. Ἡ συνεκτέλεσις τῶν δύο, αὐτῶν, μορφῶν τοῦ Ἰσου δίνει τὸ διπλοῦν ἰσοκράτημα πού παρασημαίνεται στὰ παραπάνω δύο παραδείγματα, ὡς ἐξῆς :

Δ $\overset{\text{α.δ}}{\curvearrowright}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ $\overset{\text{α.δ}}{\overset{5}{\text{—}}}$ |
 Κυ υ υ ρι ε ε κε κρα ξα προ ο ος
 | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ Δ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{5}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ Δ
 σε ει σα α α κου σο ο ον μου
 Δ $\overset{\text{Δ.δ}}{\text{—}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ Δ |
 ει σα α α α κου ου σο ο ον μου
 | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ | $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ |
 προ ο ο σχες τη φω νη η η η τη ης δε η σε
 $\overset{\text{α.δ}}{\overset{4}{\text{—}}}$ $\overset{\text{Δ.δ}}{\overset{2}{\text{—}}}$ Δ
 ω ω ω ως μου

328. Κατὰ τὴν ἐξέλιξι τῆς κάθε μελωδίας τὸ ἴσον παρακολουθεῖ ὅλες τις μεταβολές της. Ἔτσι, ἀντίστοιχα μὲ τοὺς δεσπόμενους φθόγγους καὶ τοὺς τελικοὺς φθόγγους τῶν καταλήξεων γίνονται καὶ οἱ μεταβολές τοῦ Ἰσου.

Γιὰ ἀσκήσεις παραθέτουμε μερικά παραδείγματα ἀπὸ τοὺς ὀκτώ ἤχους.

ΑΣΚΗΚΕΙΣ

ΙΣΩΝ καὶ ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑΤΩΝ

329. Ἦχος Πρῶτος

537. $\frac{4}{\dot{q}}$ Πα $\overset{\text{Π}}{\text{—}}$ | $\overset{2}{\text{—}}$ $\overset{4}{\text{—}}$ + — | $\overset{2}{\text{—}}$ |
 Α γι ω Πνευ μα τι τι μη και

§ οβ' Περί τῆς χροᾶς τοῦ μαλακοῦ διατόνου

Χαρακτηριστικὸν τῆς χροᾶς τοῦ μαλακοῦ διατόνου εἶναι τὸ ὅτι, εἰς τὰ τετράχορδα τῶν ἤχων τῶν ἱπαγομένων εἰς αὐτήν, ἐκτὸς τῶν τριῶν μείζονων τόνων $\alpha^{\flat} - \beta^{\flat}$, $\gamma^{\flat} - \delta^{\flat}$ καὶ $\epsilon^{\flat} - \zeta^{\flat}$, ὑπάρχουσι καὶ δύο ἐλάσσονες $\beta^{\flat} - \gamma^{\flat}$ καὶ $\delta^{\flat} - \epsilon^{\flat}$ καὶ δύο ἐλάχιστοι $\gamma^{\flat} - \delta^{\flat}$ καὶ $\delta^{\flat} - \epsilon^{\flat}$. οὕτω δὲ ἡ μετάβασις ἀπὸ τοῦ ἐνὸς τόνου εἰς τὸν ἕτερον γίνεται $\mu\alpha\lambda\alpha\kappa\omega\varsigma$ καὶ ὁμαλῶς, ἐξ οὗ καὶ ἡ χροᾶ αὕτη καλεῖται $\chi\rho\omicron\alpha\tau\omicron\upsilon\mu\alpha\lambda\alpha\kappa\omicron\upsilon\delta\iota\alpha\tau\omicron\nu\omicron$.

Εἰς τὴν χροάν αὐτήν, τὴν, ὡς ἐλέχθη, πλεον ἀπλῆν καὶ προσιτὴν καὶ παιδαγωγικῶς εὐκόλως ἀφομοιώσιμον, ἀνήκει τὸ πλεῖστον τῶν διατονικῶν ἤχων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας. Καὶ ἐξ αὐτῶν, ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ($\pi^{\flat} \alpha^{\flat} \nu\eta \rho$), βάσις καὶ θεμέλιος παραγωγῆς τῆς ὀκτωηχίας, μὲ βαθμιαίαν —μαλακὴν— μετάβασιν ἀπὸ τοῦ μείζονος τόνου εἰς τοὺς ἐλάσσονα καὶ ἐλάχιστον κατὰ 4χορδον, κρίνεται ὡς ὁ καταλληλότερος διὰ τὴν ἀπ' αὐτοῦ ἔναρξιν τῆς περὶ ἤχων μουσικῆς διδασκαλίας.

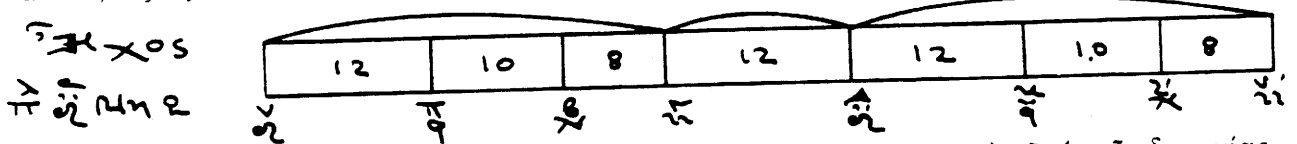
§ ογ' Ἦχος Πλάγιος τοῦ Τετάρτου

Ἦχος $\pi^{\flat} \alpha^{\flat} \nu\eta \rho$

Ὁ ἦχος πλάγιος τοῦ τετάρτου, εἶναι ἡ βάσις παραγωγῆς τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀκτωηχίας καθ' ὅσον, ἀπ' αὐτοῦ ἐκκινουῦντες καὶ ἀνερχόμενοι φωνὰς μίαν, δύο, τρεῖς, τέσσαρας, εὐρίσκομεν ἤχους πρῶτον, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον· καὶ τοῦτο δεικνύει τὸ ἐπὶ τῆς μαρτυρίας αὐτοῦ ἴσον $\underline{\quad}$, ἂν θέλωμεν ν' ἀκολουθήσωμεν, κατὰ τὴν γραφήν, τοὺς παλαιοὺς ἐκκλησιαστικοὺς μουσικοὺς.

Βάσις τοῦ πλαγίου τετάρτου, εἶναι ὁ φθόγγος α^{\flat} τοῦ μέσου διαπασῶν, ἡ δὲ κλίμαξ αὐτοῦ ὀδεύει ἐπὶ τὸ ὄξυ κατὰ τετράχορδα διεζευγμένα $\alpha^{\flat} - \beta^{\flat}$ καὶ $\delta^{\flat} - \epsilon^{\flat}$, ἐκ τόνων μείζονος, ἐλάσσονος καὶ ἐλαχίστου ἕκαστον, μετὰ μείζονος διαζευκτικοῦ τόνου $\gamma^{\flat} - \delta^{\flat}$ καὶ τοῦτο δεικνύει ἡ εἰς τὴν μαρτυρίαν αὐτοῦ βάσις $\nu\eta$ καὶ ἡ φθορὰ αὐτοῦ ρ .

Ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου δηλοῖ: Ἦχος πλ = Ἦχος πλάγιος, α^{\flat} = τοῦ τετάρτου, $\nu\eta$ = βάσις τὸ $\nu\eta$ τοῦ μέσου διαπασῶν, καὶ ἡ φθορὰ ρ = τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος αὐτοῦ, ὡς ἐξετέθησαν ἀνωτέρω, καὶ τὴν κατὰ διάζευξιν πορείαν τῶν τετραχόρδων αὐτοῦ:



Χρειαζεται μεγάλη προσοχὴ διὰ τὸ ἄκουσμα τῶν φθόγγων γ^{\flat} καὶ δ^{\flat} , τῆς διφωνίας καὶ ἐξαφωνίας αὐτοῦ, ἔπειτα εἶναι χαμηλότεροι κατὰ κόμματα δύο ρ ἀπὸ τῶν β^{\flat} καὶ δ^{\flat} τῶν μείζονων τόνων $\alpha^{\flat} - \beta^{\flat}$ καὶ $\delta^{\flat} - \epsilon^{\flat}$ τῶν Δυτικῶν, τὸ σύστημα τῶν ὁποίων κατακλύζει τὸ ἀκουστικὸν αἰσθητήριον τῶν ἀστικῶν μας Κέντρων —ἀλλὰ καὶ τῆς Ὑπαίθρου διὰ τῶν δίσκων, τοῦ Ραδιοφώνου καὶ τῆς Τηλεοράσεως— καὶ δὲν ἐπιτρέπει, οὔτε τὴν ἀντίληψιν, οὔτε τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ἀπὸ μουσικοὺς ψδειακούς, καὶ ἄλλους οἱ ὅποιοι ἐκ περιστάσεως καὶ μόνον ἀσχολοῦνται μὲ τὴν παράδοσιν τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς.

Ἀπὸ τὴν ἤχημα, ἢτοι εἰσαγωγή εἰς τὸ ἄκουσμα, δηλαδὴ τὴν τονικότητα τοῦ ἤχου, εἶναι τὸ μουσικὸν ὄνομα αὐτοῦ «Νεάγιε»:

Σύντομον μὲν διὰ τὰ εἰρμολογικὰ μέλη αὐτοῦ $\alpha^{\flat} \nu\eta \rho \alpha^{\flat} \nu\eta \rho$ με τοὺς

Σύνθεση χορού των ψαλτών

Α΄ Χορός

Πρωτοψάλτης

Α΄ Δομέστικοι
(δύο)

Α΄ Δομέστικοι
(δύο)

Κανονάρχης

Β΄ Δομέστικός

Β΄ Δομέστικός

Αναγνώστης

Πρωτο-
αποστολάριος

Ισοκράτες
(δύο)

Ισοκράτες
(δύο)

Ομάδα από καλλίφωνα παιδιά

Β΄ Χορός

Λαμπαδάριος

Η υπόλοιπη σύνθεση όμοια με του Α΄ Χορού

Υπάρχει και ο **Τυπκάριος**, που ενημερώνει και τους δύο Χορούς.

Β.ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Ν Ε Α

ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ

ΑΠΟΤΕΛΟΥΜΕΝΗ ΕΚ ΤΡΙΩΝ ΤΟΜΩΝ

ΥΠΟ

ΑΘ. ΚΑΡΑΜΑΝΗ

ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΠΕΡΙΕΧΩΝ ΤΑ ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΟΡΘΟΥ

ΎΗΤΟΙ :

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑ, ΚΑΤΑΒΑΣΙΑΣ, ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΣ, ΠΟΛΥΕΛΑΙΟΥΣ,
ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΝ ΕΘΘΙΝΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ, ΕΞΑΠΟΣΤΕΙΛΑΡΙΑ, ΔΟΞΟΛΟΓΙΑΣ κλπ.

Διασκευασθέντα ἐπιμελῶς καὶ πλουτισθέντα διὰ νέων σημείων,
ἀπαραιτήτων διὰ τὴν καλύτεραν ἀπόδοσιν μουσικῆς τε καὶ κειμένου

*« Ὑμνοὺς ὑφαίνειν
συντόνως τεθειγμένους
ἔργῳ δες ἐστί. »*

Ε Κ Δ Ο Σ Ε Ι Σ

Α΄
1955
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Β΄
1964
Α Θ Η Ν Α Ι

Ο Δ Η Γ Γ Ι Α Ι

και χρήσιμοι συμβουλαί δια τήν έπιτυχή μουσικήν απόδοσιν
του Ιεροψάλτου

Δια να έπιτύχωμεν όσο το δυνατόν καλύτεραν μουσικήν απόδοσιν, είναι απαραίτητον να έχωμεν ύπ' όψει μας τά εξής :

Αον Στάσις του σώματος : Η καλή στάσις του σώματος συνίσταται εις τό να κρατῶμεν τό σώμα όρθόν, μέ τό στήθος όλίγον προτεταμένον, τήν κεφαλήν όρθίαν και έν τή φυσική αὐτῆς θέσει, τόν τράχηλον ίσιον και πρός οὐδέν μέρος έστραμμένον ή κεκαμμένον. Τό στόμα έπαρκῶς άνοικτόν (τόσον, όσαν περίπου και τό του άντίχειρος πλάτος). Αί σιαγῶνες εὐθείαι, χωρίς να έξέχη ή μία τῆς άλλης. Η γλῶσσα εὐθέως τεταμένη, ώστε τό άκρον αὐτῆς να έφάπτεται έλαφρῶς τῶν κάτω όδόντων. Η έκφρασις του προσώπου ήρεμος και γλυκεία, χωρίς συσπάσεις και ρυτίδας έν τῷ μετώπῳ. Αί χείρες έλεύθεραι πρός τά κάτω και στηριγμένα έλαφρῶς επί του στασιδίου. Οι πόδες κεκλεισμένοι και μέ τούς δακτύλους όλίγον πιεσ τά έξω.

Βον Άναπνοή : Οι τήν φωνήν σπουδάζοντες, όφείλουσιν ιδιαιτέρως να προσέξωσι τό σπουδαιότατον αὐτό ζήτημα τῆς άναπνοῆς.

Ός τυγχάνει γνωστόν, ή φωνή έξέρχεται έκ του λάρυγγος δια τῆς έκπνοῆς. Πριν όμως φθάσωμεν εις τήν έκπνοήν, προσέχομε να κάμνωμεν καλήν, ήρεμον, άνευ θορύβου και όλως φυσικῶς τήν εισπνοήν.

Η τε εισπνοή και έκπνοή θά γίνωνται μέ ήσυχίαν και κατά μικρά χρονικά διαστήματα, διότι ή μεγάλη (εισπνοή και έκπνοή) κουράζει συνήθως τό στήθος. Εί δυνατόν, έπειτα από κάθε λέξιν, έφ' όσον έννοείται μάς έπιτρέπει τό μέλος και τούτου άδυνάτου, εκεί όπου ή μουσική γραμμή έπιδέχεται περισσότερον.

Έκ τῆς εισπνοῆς και έκπνοῆς έξαρτάται ή ένταση τῶν φθόγγων, ήτοι ό διάφορος βαθμός τῆς δυνάμεως, μεθ' ής έξέρχεται έκ του στόματος. Πόση ή αλήθεια και σπουδαιότης του, άποδεικνύεται και έκ τῆς ρητῆς συστάσεως και συμβουλής, ήν παρέχουν έξέχοντες διδάσκαλοι τῆς φωνητικῆς μουσικῆς και οτινες ύποστηρίζουν, ότι «όστις γνωρίζει τήν τέχνην τῆς άναπνοῆς, γνωρίζει ασφαλῶς και να ψάλλη».


Και πράγματι είναι άποδεδειγμένον, ότι ή «καλή άναπνοή» κάμνει τό ψάλλειν άναπαυτικόν, ήρεμον και όραϊόν. Έπειδή λοιπόν, τό ζήτημα τῆς άναπνοῆς είναι τοσαύτης ζωτικῆς σημασίας δια τόν Ιεροψάλτην, ήχθην εις τήν άπόφασιν, όπως κάμω χρῆσιν σημείου δια του όποίου θά προσδιορίζεται έκάστοτε ή άναπνοή. Έπίσης κάμνομεν χρῆσιν σημείων φωνητικῆς έντάσεως (ήτοι από του άδυνάτου εις τό δυνατόν ή εις τό μέτριον) ή βαθμηδόν δηλονότι αύξανομένη ή έλαττουμένη δύμις τῆς φωνῆς, σημείων Ισοκρατήματος και σημείου κορώνης.

Τά σημεία ταῦτα είναι τά εξής :

α) Σημείον άναπνοῆς ?

β) Σημεία φωνητικῆς έντάσεως | —●— | —μ— | —δ— |


(Τό έντός τῆς γραμμῆς ύποσημειούμενον ● φανερώνει τό σιγανῶς ή μαλακῶς ψάλλειν, τό έκτός τῆς γραμμῆς σημειούμενον μ τό σύνηθες και τό έντός τῆς γραμμῆς ύποσημειούμενον δ τό Ισχυρῶς ψάλλειν).

- γ) Τὰ Σημεῖα ἰσοκρατήματος σημειοῦνται διὰ μικρῶν κεφαλαίων στοιχείων .
η, π, β, γ, Δ, κ, ζ
- δ) Εἰς περίπτωσεις ὅπου ἡ μελωδία δὲν ἐπιδέχεται ἰσοκράτημα σημειοῦται τὸ ἐπίσης μικρὸν κεφαλαῖον στοιχεῖον **μ** ὅπερ σημαίνει τὸ συμπάλλειν.
- ε) Ἐπίσης, γίνεται χρῆσις τοῦ σημείου τῆς κορώνης , ἡ ὁποία ἐπιτρέπει εἰς τὸν ψάλλοντα νὰ κρατήσῃ τὴν φωνὴν τοῦ τόσον, ὅσον ἡ καλλιτεχνική του πυξίς τῶ ὑπαγορεύει.

Οὕτω, φρονοῦμεν, ὅτι ἐπιτυγχάνεται ὁ φωνητικὸς χρωματισμὸς καὶ ἡ ἀρμονία, ἅπερ καθιστῶσι τὴν μελωδίαν περισσότερο εὐχάριστον καὶ ἐπιβλητικὴν.

Γον Προφορά : Σπουδαιότατον, ἐπίσης, ζήτημα διὰ τὸν ἱεροψάλτην, εἶναι καὶ τὸ ζήτημα τῆς προφορᾶς, διότι—ὡς εἶναι γνωστόν—, ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σκοπὸν ἔχει νὰ «ζωντανέψῃ» τὸ κείμενον τοῦ ποιήματος καὶ οὐχὶ ἀπλῶς ἐπίδειξιν μουσικῆς νὰ κάνῃ.

Γνωρίζομεν, ὅτι ἡ **χ ο ν** ἔχουσι τὰ φωνήεντα καὶ αἱ δίφθογγοι καὶ ὄχι τὰ σύμφωνα. Διό, τὰ μὲν φωνήεντα καὶ αἱ δίφθογγοι πρέπει νὰ προφέρωνται καθαρῶτατα, τὰ δὲ σύμφωνα σαφῶς μὲν, ἀλλὰ ταχέως.

Ὅταν δὲ φωνῆεν ἢ συλλαβὴ ἐκτείνεται εἰς περισσότερους φθόγγους, τότε τὸ φωνῆεν αὐτὸ πρέπει νὰ προφέρεται ἡσυχῶς καὶ ὁμαλῶς καὶ οὐχὶ κεχωρισμένως καὶ σημειοῦται διὰ μιᾶς παχείας τετραγωνικῆς παρενθέσεως , ἣτις συνδέει τοὺς φθόγγους τοῦ αὐτοῦ φωνήεντος καὶ ἔχει τὴν ἐνέργειαν τοῦ λεγομένου **ὕ φ έ ν**.

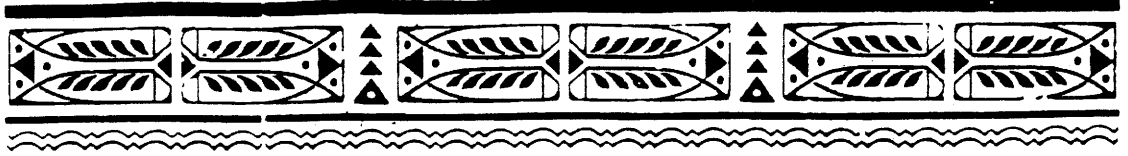
Εἰδικώτερον περὶ τῆς προφορᾶς τῶν λέξεων πρέπει νὰ γνωρίζωμεν τὰ ἑξῆς :

- α) Ὅταν ἐν σύμφωνον εὐρίσκεται μεταξὺ δύο φωνηέντων τῆς αὐτῆς λέξεως, θὰ προφέρεται—κατὰ τὸ ψάλλειν—ὡς ἀρκτικὸν τοῦ δευτέρου φωνήεντος.
- β) Περισσότερα σύμφωνα μεταξὺ δύο φωνηέντων, θὰ προφέρωνται πάλιν ὡς ἀρκτικά τοῦ δευτέρου φωνήεντος (καὶ ἅς μὴν ἀνήκωσι ταῦτα, συμφώνως πρὸς τοὺς περὶ συλλαβισμοῦ κανόνας, εἰς αὐτό).
- γ) Ὅταν δύο ὁμοια φωνήεντα ἀκολουθῶσιν ἐν τῇ αὐτῇ λέξει, τότε προφέρομεν αὐτὰ κεχωρισμένως.
- δ) Ὅταν λέξις τις τελειῶνῃ εἰς σύμφωνον, ἢ δ' ἀμέσως ἐπομένη ἀρχεται ἀπὸ φωνήεντος, τότε τὸ τελικὸν σύμφωνον τῆς προηγουμένης λέξεως δὲν συγχωνεύεται μετὰ τοῦ φωνήεντος τῆς ἐπομένης.

Δον Τρόπος μελέτης : Τέλος, κρίνω σπόπιμον, ὅπως ἀναφέρω ὀλίγα τινά—εἰς τοὺς μαθητευομένους κυρίως—ὅσον ἀφορᾷ τὸν τρόπον μελέτης.

Εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς μελέτης ἐνὸς ἐκάστου μαθήματος, προσέχομεν τὸ μέρος τῆς παραλλαγῆς, ἐκτελοῦντες ταύτην μὲ χρονικὴν ἀγωγὴν ἀργωτέραν τῆς καθωρισμένης, χωρὶς νὰ χαλαρώσωμεν τὴν προσοχὴν μας διὰ τὴν καλὴν ἀπαγγελίαν τῶν φθόγγων καὶ τὴν ἀκριβῆ τοποθέτησιν τῶν μουσικῶν διαστημάτων. Ἄφου λοιπόν, ἐπιτύχωμεν ταῦτα, προχωροῦμεν εἰς τὸν χρωματισμὸν τῶν μουσικῶν νοημάτων, προσέχοντες εἰς τὴν τήρησιν καὶ ἐκτέλεσιν τῶν καλλωπιστικῶν τῆς μουσικῆς σημείων.

Ἐν συνεχείᾳ μελετῶμεν (μὲ τὴν πραγματικὴν τῆς λέξεως σημασίαν) τὸ κείμενον. Δηλ. προσπαθοῦμε νὰ ἀντιληφθῶμεν πλήρως τὰ νοήματα αὐτοῦ, τὸ ἐσωτερικὸν περιεχόμενον αὐτοῦ. Καὶ εἶτα κάμνομεν τὴν προσαρμογὴν τῆς μουσικῆς εἰς τὸ κείμενον. Πάντως βασικὴν ἀρχὴν μελέτης παντὸς μαθήματος θεωροῦμεν τὸ «ἐνδιαφέρον». Δηλαδή, πᾶν μάθημα ὅπερ ἐπιχειροῦμε νὰ μελετήσωμεν, πρέπει νὰ τὸ ψάλλωμεν μὲ ἐνδιαφέρον. Νὰ τὸ ψάλλωμεν **αἰ σ θ η τ ι κ ῶ ς**, δίδοντες—οὕτω—τὴν



ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑ

ΟΡΘΟΣ

ΗΧΟΣ $\frac{4}{q}$ Πα.

⊖ ε ρς Κυ ρι ρς και ε πε φα νεν γι μιν ὁ εὐ λο
 γγι με νος ο ερ χο με νος ὁ εν ο νο μα τι κυ ρι ου
 ⊖ ε ρς κυ ρι ρς και ε πε φα νεν γι μιν ὁ εὐ λο γγι
 με νος ο ερ χο με νος ὁ εν ο νο μα τι κυ ρι ου

Ἀπολυτίκιον

Τ ου λι θου σφρα γι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι ων ὁ και
 στρα τι ω των φυ λα σον των το α χραν τον σου σω μα ὁ α
 γε στης τρι γι με ρος Σω τηρ ὁ δω ρου με νος τω κοσ μω
 την ζωην ὁ δι α του το αι δυ να μεις των ου ρα νων ε
 βο ων σοι ζω ο δο τα ὁ δο ξα τρι α να
 στα σει σου Χρι στε ὁ δο ξα τρι θα σι λει α σου ὁ δο ξα τη

ΣΗΜ.—Εἰς τὰς μαρτυρίας ἡ ἀναπνοὴ εἶναι ὑποχρεωτικὴ, δι' ὃ καὶ δὲν σημειοῦται.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑ

οι κο νο μι α του μο νε φυ λα αν θρω πε

(*) Δο ξα πα τρι και υι ω και Α γι ω Πνευ μα

τι Τὸ αὐτὸ

Και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω

νων α μην

(**) Του Γα θρι ηλ φθει ξα με νου σοι παρ θε νε το χα: ρε

Δ σου τι φω νη ε σαρ κου το ο των ο λων Δεσπο της εν

σοι τι Α γι α κι θω τω ως ε φηι ο δι κα: ος.

Δαυ ιδ ε δειθ χης πλα τυ τε ρα των ου ρα νων θα στα σα σα

τον κτιστη ην σου Δό ξα το ε νοι κί σαντι εν σοι ε δο

ο ξα τυ προ ελ θο ον τι εκ σου ε δο ξα τυ ε λευ θε

ρω σαντι γι μας δι α του το κου σου ου

(*) Αι τονικαί συλλαβαί θά έκτελοῦνται εἰς τήν θέσιν, αἱ δέ ἄτονοι εἰς τήν ἄρσιν.

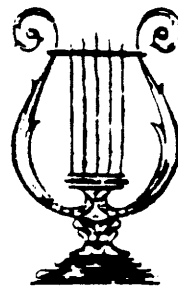
(**) Δύναται νά έκτελεσθῆ και οὕτω :

Του Γα θρι ηλ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Κ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Μουσικοδιδασκαλίου τῆς ἐν Λαρκ. Π. Θεολογικῆς Σχολῆς

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ



ΣΤΑΜΠΟΥΛ

1961

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Ἐκπληρῶν ἐπιθυμίαν συναδέλφων, ὡς καὶ πολλῶν μαθητῶν μου, προβαίνω εἰς τὴν ἔκδοσιν τοῦ παρόντος φυλλαδίου, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι προσεχῶς θέλει ἐκδοθῆ ἀνθολογία τῇ συνεργασίᾳ πολυτίμων συναδέλφων.

Τὸ παρὸν φυλλάδιον περιέχει Λειτουργικά καὶ Ἄξιόν ἐστιν εἰς ἦχον πρῶτον, ἕτερα δύο εἰς ἦχον πλάγιον τοῦ πρώτου ἑναρμόνιον καὶ εἰς ἦχον τρίτον, ἀμφότερα ψαλλόμενα χορωδιακῶς μετὰ διπλῶν ἐναλλασσομένων ἰσοκρατημάτων Ἐν τισι σημείοις τῆς μελωδίας καὶ τέλος ἕτερα εἰς ἦχον πλάγιον τοῦ πρώτου μικτόν.

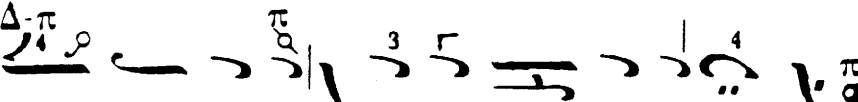
*Ὅθεν ἐπικαλοῦμαι τὴν εὐμενῆ κρίσιν τῶν ἀγαπητῶν μου συναδέλφων ὡς καὶ παντὸς φιλομούσου.

B. K. N.

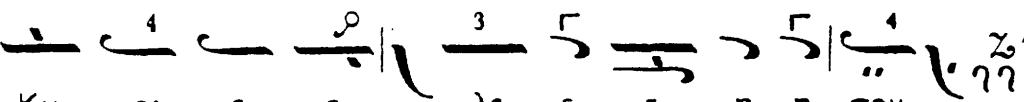
ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ

(Χορωδιακά)

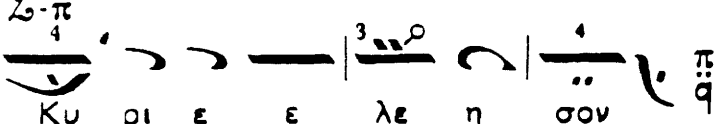
Ἦχος λ̣ ᾗ πεντάφωνος ἑναρμόνιος π̣ q̣ X̣ M. M.  = 80

$\Delta-\pi$  πq

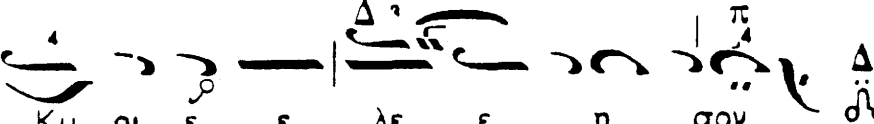
Κυ ρι ε ε λε ε ε η η σον

 πq

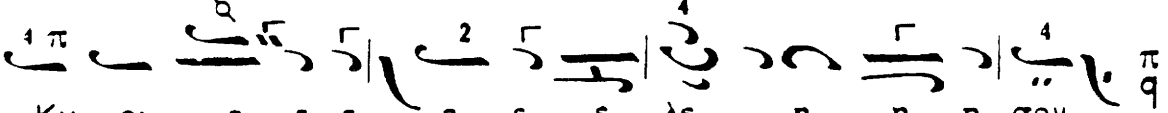
Κυ ρι ε ε λε ε ε η η σον

$\Sigma-\pi$  πq

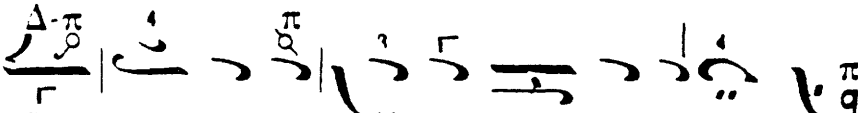
Κυ ρι ε ε λε η σον

Δ  Δ

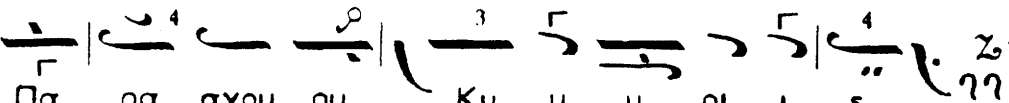
Κυ ρι ε ε λε ε η σον

$4-\pi$  πq

Κυ ρι ε ε ε ε ε λε η η η σον

$\Delta-\pi$  πq

Πα ρα σχου ου Κυ υ υ ρι ι ε

 πq

Πα ρα σχου ου Κυ υ υ ρι ι ε

Πα ρα α σχου ου Κυ ρι ε

Πα ρα α σχου ου Κυ υ ρι ε

Πα ρα α α σχου ου ου Κυ ρι ι ι ε

Σοι Κυ υ ρι ι ε

Α μην

Και τω πνευ μα τι ι ι σου

Α γα πη η σω σε Κυ υ ρι ε η ι

σχυς μου Κυ ρι ος στε ρε ε ω ω ω

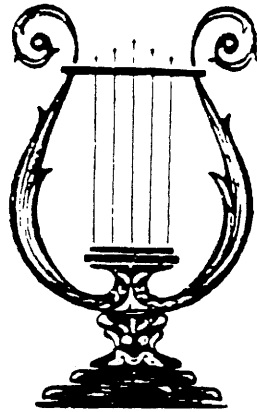
μα α α α μου ο και κα τα φυ γη η η η

μου ου και αι αι ρυ στη η ης μου

Πα τε ε ρα Υι ον και Α γι ον Ιε ε

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Κ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Ἄρχοντας Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας



ΤΑ ΕΝΔΕΚΑ ΕΡΘΙΝΑ

ΣΤΑΜΠΟΥΛ

1966

*Ἐἴπω τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῇ μου,
ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ὑπάρχω
(Ψαλμὸς Ρ Γ. 33).*

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Ἐκπληρῶν ἐπιθυμίαν πολλῶν συναδέλφων καὶ μαθητῶν μου καὶ ἰδίως τῶν ἐν τῷ ἱερῷ καὶ Παλαιφάτῳ φυτωρίῳ τῆς Θεολογίας ἐν Χάλκῃ Ἱεροσπουδαστῶν, προβαίνω εἰς τὴν ἔκδοσιν τοῦ ἀνά χειρας πονηματίου φωτοτυπικῶς, καὶ τοῦτο ἐλλείπει μουσικῶν στοιχείων, ὑπὸ τὸν τίτλον «Τὰ ἔνδεκα Ἑωθινὰ» ἐπὶ τῇ βάσει τῶν Ἀναστασιαταρίων Πέτρου Λαμπαδαρίου, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου καὶ Θεοδώρου Φωκαέως.

Τὰ ἐν τῷ πονηματίῳ τούτῳ διαλαμβανόμενα ἔνδεκα ἑωθινὰ, ἐγράφησαν ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ Πατριαρχικοῦ ὕφους, μὲ ἀπλᾶς ὡς ἔνεστι γραμμᾶς, ἄνευ πολλῶν φωνητικῶν ἐλιγμῶν, μετὰ τῶν οἰκείων ἰσοκρατημάτων καὶ ἀναπνοῶν Οὐχ' ἦττον ὅμως, διὰ τοὺς βουλομένους, παρέθεσα πλείστας ὄσας ἄλλας θέσεις καὶ ἰδίως τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου μου Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Κωνσταντίνου Προίγγου.

Τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ δύνανται εὐχερῶς νὰ ψαλοῦν καὶ χορωδιακῶς καθότι ἐγράφησαν εἰς μέτρον δίσσημον (ρυθμὸν δίσσημον), οἱ εἰς αὐτὰ δὲ παρεμβαλλόμενοι τρίσημοι καὶ τετράσημοι σημειοῦνται διὰ τῶν ἀριθμῶν 3 καὶ 4.

Ἐπὶ τὸ αὐτὸ πνεῦμα θέλω ἐκδώσῃ λίαν προσεχῶς Πασαπνοάρια καὶ Ἀναστάσιμα στιχηρὰ τῶν Αἰνῶν.

Ἐπικαλοῦμαι τὴν εὐμενῆ κρίσιν τῶν ἀγαπητῶν μου συναδέλφων ὡς καὶ παντὸς φιλομούσου.

Ἐν τῇ κατὰ Χάλκην Ἱερᾷ Θεολογικῇ Σχολῇ

κατὰ μῆνα Ἰούνιον 1966

ὁ ἐκδότης

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Κ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας

Β. Νικολαΐδης

Ευθιόν Α.

Ἦχος α΄ Παχ⁹ X⁷ J⁶ J⁵ J⁴ J³ J² J¹ J⁰

Δὸ οὐρανὸν ἔκτισεν οὐρανὸν ἔκτισεν οὐρανὸν ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

Εἰς τὸ οὐρανὸν ἔκτισεν οὐρανὸν ἔκτισεν οὐρανὸν ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

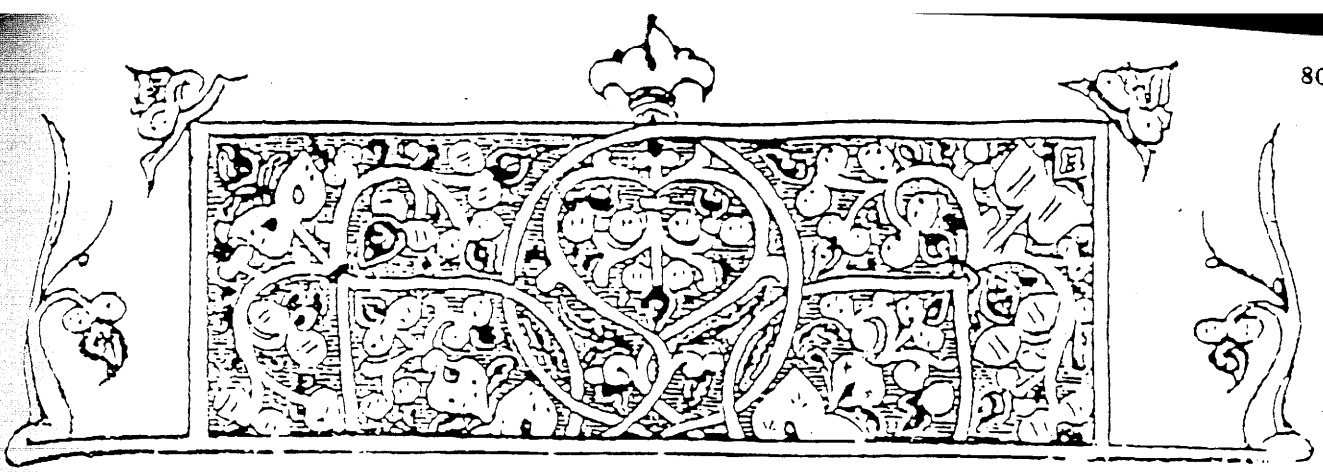
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν

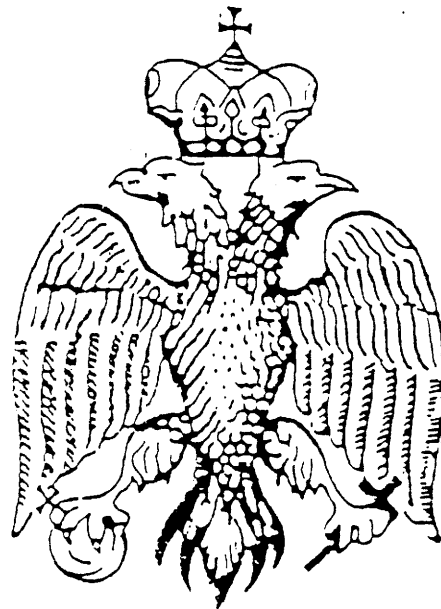
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν
καὶ ἄνεμος ἔπνευσε ἐν τῷ ἔκτισεν



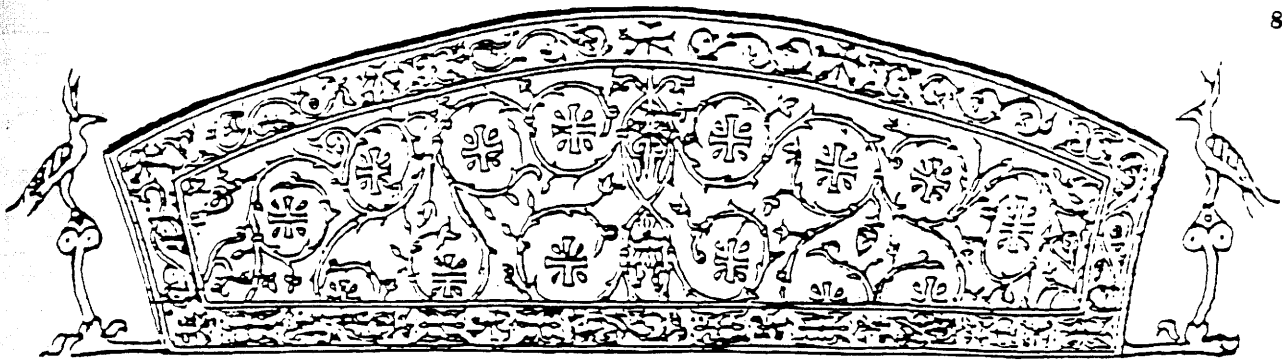
ΜΕΘΥΓΕΚΟΝ
 ΡΕΨΑΔΕΟΝ

ΥΠΟ

ΘΡΑΚΥΒΟΥΛΟΥ ΣΤΑΝΙΤΣΑ
 ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ
 ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ



ΑΘΗΝΑΙ-1969



ΤΡΙΩΔΙΟΝ

ΑΡΧΗ ΣΥΝ ΘΕΩ ΑΓΙΩ

ΤΗ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΤΕΛΩΝΟΥ ΚΑΙ ΦΑΡΙΣΑΙΟΥ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΙΝΟΝ

Ἰδιόμελα Ἦχος ᾠ Πα

(Π) (Μ)

ᾠ Μη η προ σευ ξω με θα ρα ρι σα ι κως ω ως α

(Π)

δελ φοι οι οι ο γαρ υ ψω ω ω ω ν

(Ν) *

ε α αυ το εν ρη τα παρ νω θη η η η

(Μ) (Π)

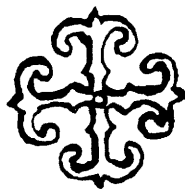
σε ε ε ε τα ρη τα παρ νω θω ω ω ω ω μεν

ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΘΕΟΔΟΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ
Δ/ΝΤΟΥ ΣΧΟΛΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

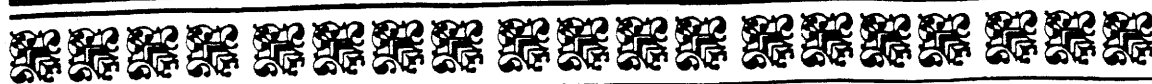
ΕΠΤΑΤΟΜΟΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΥΨΕΛΗ

ΤΟΜΟΣ Α'

ΤΡΙΩΔΙΟΝ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΤΡΙΩΔΙΟΝ

ΤΗ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΤΕΛΩΝΟΥ ΚΑΙ ΦΑΡΙΣΑΙΟΥ

ΕΝ ΤΩ ΕΣΠΕΡΙΝΩ

Εἰς τὸ «Κύριε, ἐκέκραξα» Ἀναστάσιμα τοῦ ἤχου 4
καὶ 2 ἰδιόμελα τοῦ Τριωδίου.

Ἦχος $\frac{4}{\eta}$ Πα

^Μ
 Αἰνεῖτε τὸν Κύριον πάντα τὰ ἐθνη ᾗ ἐπαι
 νεῖσατε αὐτὸν ᾗ παῖδες οἱ λαοὶ αἱ οἱ ᾗ

^Κ
 Μὴ προσευξώ με ἐεθα ᾗ Φαρισαί
 κως ἀδελφοὶ οἱ οἱ ᾗ ὁ γὰρ ὑψώωων ἐ

^Μ
 αὐτὸν ᾗ ταπεινώθη σεεταίαι κ τα

^Π
 πεινώωωω με ἐεν ᾗ ἐναντιὸν τοῦ Θε

^Π
 οῦ οῦ Τε ἐελω νικως δια νηστειεας

ΚΥΡΙΑΚΗ

^Nκρ
κρα α α α ζο ο ο ον τες ρ ι λα σθη τι η μι

ι ι ιν ο Θε ος γγ τοις α μα αρ τω ω λοι οις π ρ

^MΟ τι ε κρα ται ω θη το ε λε ος αυ του εφ

η μας ρ και η α λη θει α του Κυ ρι ου x με νει

εις το ον αι ω ω ω ω να π ρ

^NΦ α ρι σαι ος και νο δο ξι α νι κω ω

με ε νος ρ και Τε λω ω ω νη η ης λ τη με

τα νοι οι . οι οι α α κλι νο ο ο με ε ε ε νο

ος Δ προ ση ηλ θο ον σοι τω ω μο ο ο ο νω ω

Δε σπο ο ο ο τη ρ αλλ ο μεν καυ χη σα α με ε ε

νος ε στε ρη η θη τω ω ν α γα θων ρ ο δε μη φθεγ

ξα α με ε νος γγ η ξι η ω ω θη η η των δω ω

ΧΑΡΙΛΑΟΥ Α. ΤΑΛΙΑ ΔΩΡΟΥ

ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΑΡΙΣΤΟΥΧΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΕΝ
ΤΩ ΚΑΘΕΔΡΙΚΩ ΝΑΩ ΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΣΟΦΙΑΣ

ΠΡΟΤΥΠΟΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ

Χαίρετε λαοί και αγαλλιόσθε

Χριστός ανέστη εκ νεκρών...

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1976

^M α κδ ^Π β ο ν ^N μδ ^Π Κυ υ υ

^M ρι υ υ ^Π ε . Κυ ρι ε ε κε .

² κρα . α ^N ζα ^Π προς σε ει ει βα κδ ε β ο ο ν

^Π μδ ⁹ προ . οχες τη φω γη η η κ η

^M τη . η . ης δε η . η . ^Π σε ε ε ω .

² ω ως μδ ^Π 9 εν τω κε κρα γε ε ναι αι

^Π με ε . προς σε ε ε . ει σα α κδ ε .

^N β ο ο ν ^Π μδ ^Π Κυ υ υ υ ρι ε ε ε ⁹

K ^N α ^Π τ ευ θ υν θ η η η η η τ ω η ² ^N

^Π προ ο ο ο ^N ² ^Π σε ευ χ η η η η μδ ⁹

² ως θυ μι ε ι ι α α ^M μα α α ε ^Π

γω ω ω π ι ι ο ο ο ον εθ ² ^π 9

³ ε παρ σις τω ω ω ων χει ε ρω ων μα θυ

^π σι ι α ε σπε ε ρι ι νη η η η ε

βα α κθ θ θ εο ον μα Κυ υ υ ^N ^Π

ρι ι ι ι ε ^π 9

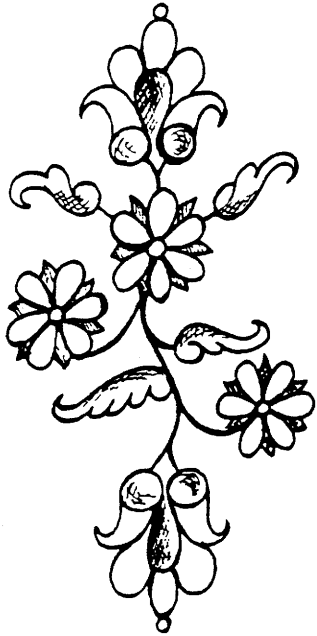
T ^M ας ε σπε ρι γας η μω ων ε ε ^Π ^M

² ευ χας ^π 9 ³ προ σδε ξαι αι Α α γι ι ε ²

Κυ υ ρι ι ι ι ε ^π 9 και πα

³ ρα θχθ η μι υ α α φε ε διν α α μαρ ^N ^Π ² ^{σM}

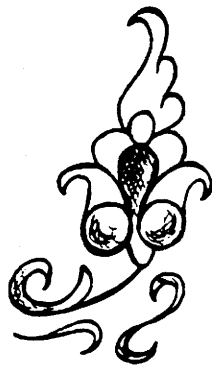
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Κ. ΧΑΤΖΗΜΑΡΚΟΥ
 ΠΡΟΤΟΡΓΑΤΗΣ - ΓΥΜΝΑΣΙΑΡΧΗΣ
 ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
 ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΩΔΕΙΟΙ ΑΘΗΝΩΝ



ΜΕΛΩΔΙΚΗ

ΑΝΘΟΔΕΣΜΗ

ΤΟΜΟΣ Β!



ΑΘΗΝΑΙ

1985

Ἐλευθερίου Π. Γεωργιάδη
Τ. Ἄρχοντας Λαμπαδαρίου τῆς Μ.Χ.Ε.
Πρωτοψάλτου Ι. Ν. Ἁγίου Θεράποντος
Θεσσαλονίκης

Τρίτομος Ἀνθολογία

Τόμος Α΄

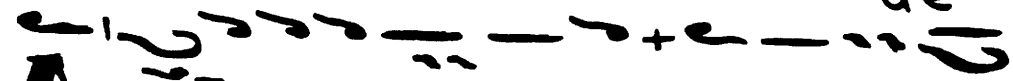
ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ



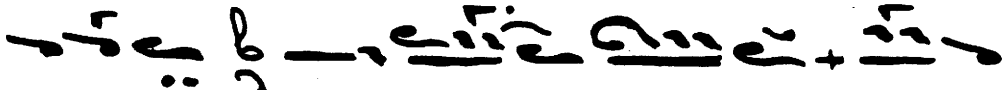
Θεσσαλονίκη 1986

Ἀνοιξάντάρια Θ.Π. Φωναέως

ΝΗ Ηχος π̣ δ̣ Νη. π̣ χ̣ υ̣ ε̣ δ̣



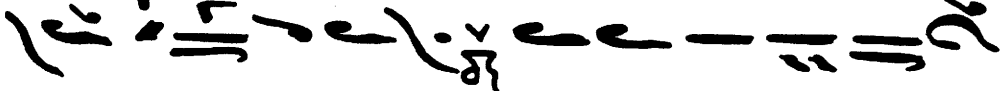
Ανοίξαντο ο οσγου την χει ει ει



ει ει ρα τα ου υμ παντα πλη η



γει η η η ο ο ο ονται χρηστο ο ο



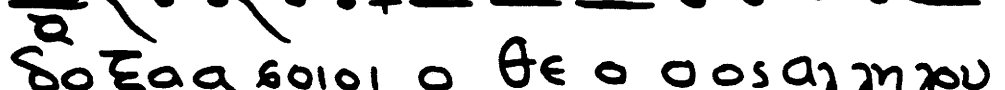
τη η η η ητος α ποστρε ε ε ψαν



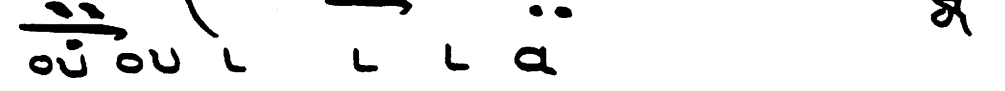
τος δε ε ε ο ο ο ο προσωπον



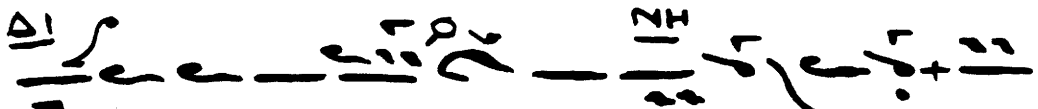
τα ραθη η η ο ο ο ο ονται



δοξα σοι ο θε ο ο ο ο ονται



ου ου λ λ λ α



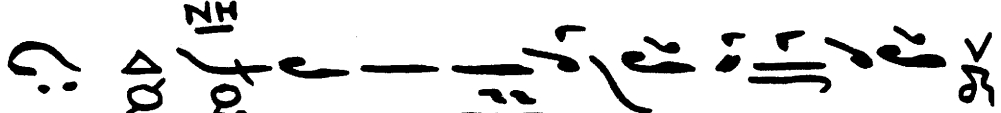
ΑΝΤΑ ΝΕ ΛΕΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΕ ΕΥ ΜΑΑ ΑΥ



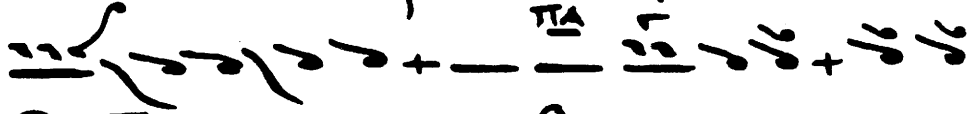
ΤΩΝ ΠΑΥΑΙ ΕΥΛΕΙ ΕΙ ΕΙ ΨΘ Θ Θ



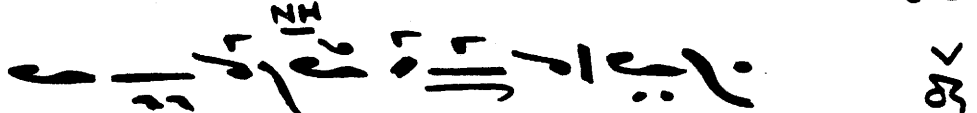
ΓΙ ΠΑΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΧΘ Θ ΘΝ Α Α ΑΥΤΩ



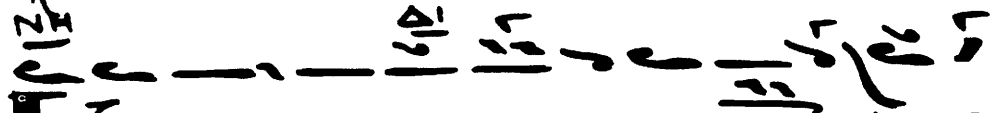
ΩΝ Ε ΠΙ ΓΤΡΕ Ε Ε ΨΘ Θ ΓΙΝ



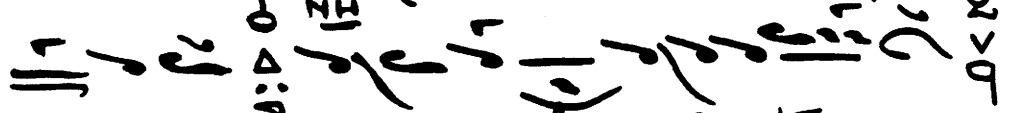
ΘΘ ΕΑ Α ΓΟΙ ΟΙ Ο ΘΕ Ο Ο ΟΣ ΑΛΗΝ



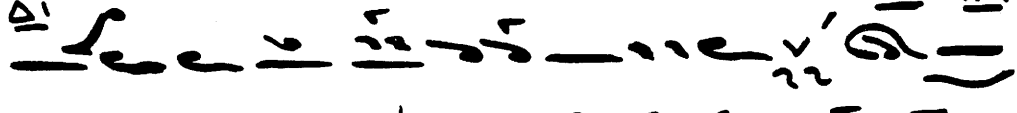
ΛΟΥ ΟΥ ΟΥ Λ Λ Λ Α



ΕΣ Α ΠΟ ΓΤΕ ΛΕΙΣ ΤΟ Ο ΠΥΕ Ε ΕΥ ΜΑ Α



Α Α ΓΟΥ ΠΑΙ ΥΤΙ Λ ΓΘ Η Η ΓΟΟΝ ΤΑΙ ΑΙ



ΠΑΙ Α ΝΑ ΠΑΙ Ν Λ Λ ΕΙ ΕΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΟ

ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΑΔΑΒΒΑ

ΦΙΛΟΛΟΓΟΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΔΑΧΚΑΛΟΣ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΣ ΚΑΘΗΔΡΙΚΟΥ ΜΑΘ
ΑΓΙΑΣ ΝΑΠΑΣ ΛΕΜΕΣΟΥ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ

"Κύριε, τὰ χεῖλη μου ἀνοίξεις
καί τό στόμα μου ἀναγγελεῖ
τήν αἰνέσιν σου."

ΠΕΡΙΕΧΕΙ :

ΤΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΗΧΩΝ -
ΕΥΛΟΓΗΤΑΡΙΑ - ΗΨΑΛΜΟΥΣ - ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΣ -
ΘΣΑΠΟΣΤΕΙΛΑΡΙΑ - ΘΣΟΤΟΚΙΑ - ΑΙΝΟΥΣ -
ΘΣΘΙΝΑ - ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗΝ - ΔΟΣΟΛΟΓΙΑΣ -
ΥΠΑΚΟΗΝ - ΚΟΝΤΑΚΙΑ - ΟΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΑΛΛΑ.

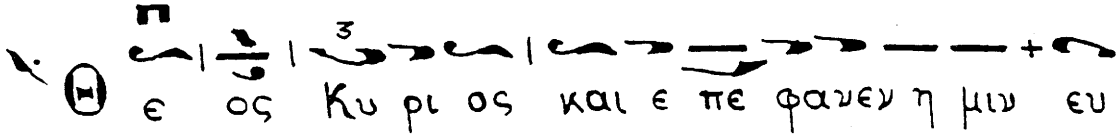


ΕΝ ΛΕΜΕΣΩ 1988

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ

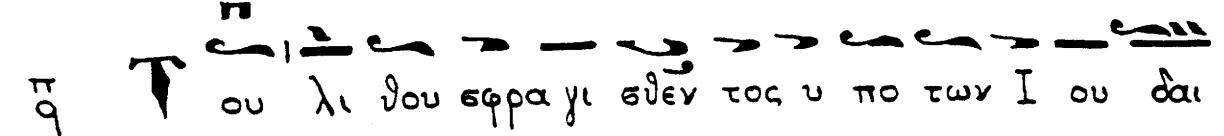
ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

Πα ρ χ Α μην π

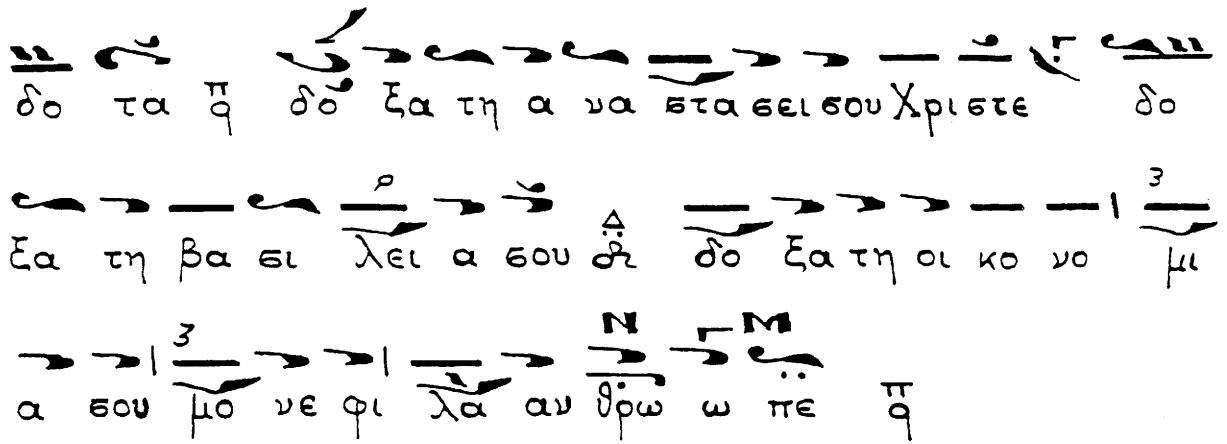

 ε ος Κυ ρι ος και ε πε φανε ν η μι ν ευ
 λο γη με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα τι Κυ ρι ου

(η ρι ι ου π) (τε τρά κι ε)

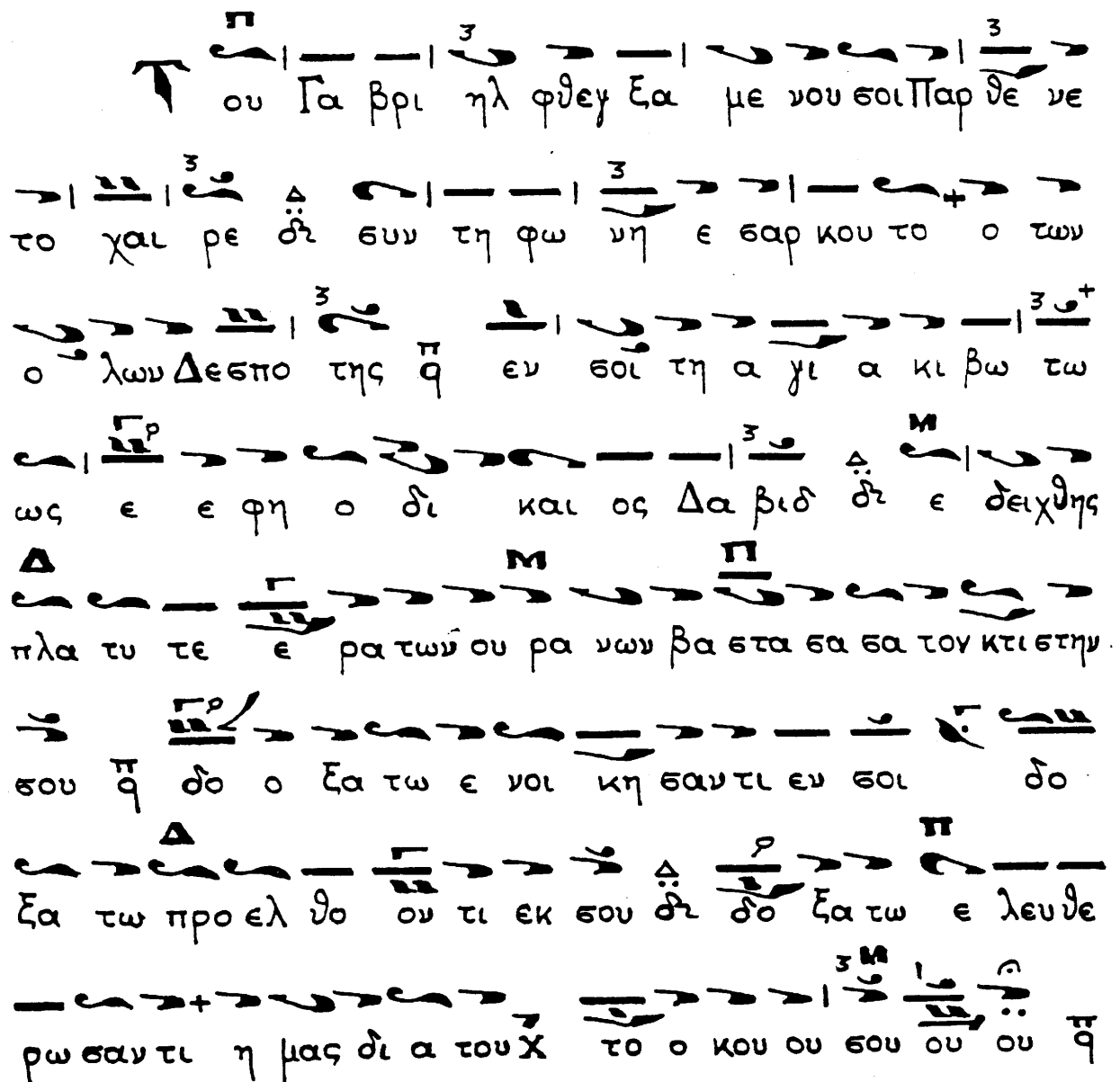
ΑΠΟΛΥΤΙΚΙΟΝ


 ου λι θου σφρα γι σθεν τος υ πο των Ι ου δαι
 ων δε και στρα τι ω των φυ λας σο ο ον των το α
 χραν τον σου σω μα δε α νε ε στης τρι η με ρος
 ζω τη ρ δω ρου με νος τω κο σμω την ζω ην δε α του
 το αι δυ να α μεις των ου ρα νων ε βο ων σοι ζω ο

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤ.



Δόξα...καί νῦν. ΘΕΟΤΟΚΙΟΝ



ΚΑΘΙΣΜΑΤΑ.

Ἦχος εἰς εἰσαφ

(Ὁ κε γίνεται δι τοῦ θ' ἤχου)

Ἀμην ρ

ον τα φον σου ζωτη ηρ στρατι ω ται τη ρου
 τες νε κροι τη α στραπη η του ο φθεν τος αγ γε
 λου ε γε νου το κη ρυ υτ τον το ος γυ ναι ξι
 τη ην λ να α στα βω σε δο ξα α ζο μεν τον
 της φθο ρας κα θαι ρε την σοι προ επι ι πτο μεν
 τω α να βταν τι εκ τα φου και μο υω θε ω η

μων Δόξα Πατρί.....

ταυ ρω προ ση λω θει εις ε κου βι ως οι κτιρ
 μον εν μνη μα τι τε θει εις ως θνη τος ζω ο δο τα
 το κρα το ος ευ νε ε τρι ψα ας δυ να τε τω θα να
 α τω σου σε γαρ ε ε φρι ξαν οι πυ λω ροι οι

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ι. ΚΑΚΟΥΛΙΔΗΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ

ΟΡΘΡΟΣ

ΜΕ ΠΛΗΡΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ

ΣΥΝΗΧΗΣΗ

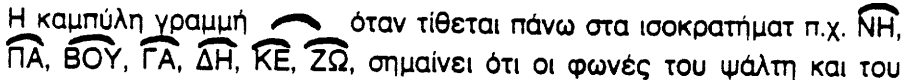


ΑΘΗΝΑ

1991

ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

Για την καλύτερη απόδοση της χορωδίας και τον πλήρη συντονισμό της, χρησιμοποίησα τις παρακάτω συντετμημένες λέξεις και στοιχεία:

- Για τις αναπνοές χρησιμοποίησα το κόμμα (,) και το σταυρό (+). Στο κόμμα (,) παίρνουν αναπνοή μόνο οι εκτελεστές (ψάλτες), ενώ οι ισοκράτες συνεχίζουν. Στο σταυρό (+) κάνει παύση όλη η χορωδία.
- Για τα ισοκρατήματα τους φθόγγους ΝΗ, ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΗ, ΚΕ, ΖΩ.
- Η καμπύλη γραμμή  όταν τίθεται πάνω στα ισοκρατήματα π.χ. $\widehat{ΝΗ}$, $\widehat{ΠΑ}$, $\widehat{ΒΟΥ}$, $\widehat{ΓΑ}$, $\widehat{ΔΗ}$, $\widehat{ΚΕ}$, $\widehat{ΖΩ}$, σημαίνει ότι οι φωνές του ψάλτη και του ισοκράτη ευρίσκονται στην αυτή οξύτητα.
- ΜΑ = μαζί - Δηλαδή ψάλλει όλη η χορωδία χωρίς ισοκράτημα.
- ΔΗ ... Οι συνεχείς τελείες σημαίνουν ότι το ισοκράτημα συνεχίζεται χωρίς διακοπή.
- ΔΥΝ. = Δυνατώτερη, ένταση φωνής.
- ΚΑΝ = Κανονική ένταση φωνής.
- ΜΟΝΩΔ. = Μονωδία, ψάλλει ένας.


Γεώργιος Ι. Κακουλίδης
Αθήνα 1991

ΟΡΘΡΟΣ

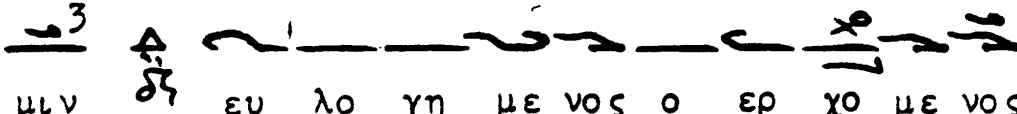
ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑ

ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

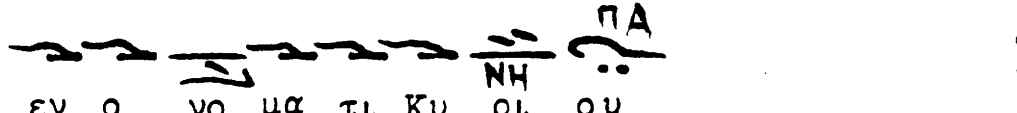
$\frac{4}{9}$ Πα ρ



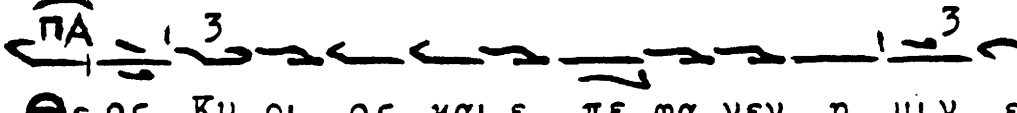
 Θ ε ο ς Κ υ ρ ι ο ς και ε πε φα νεν η



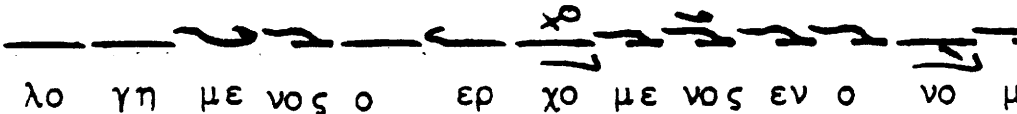
 μιν ευ λο γη με νος ο ερ χο με νος




 εν ο νο μα τι Κυ ρι ου



 Θ ε ο ς Κ υ ρ ι ο ς και ε πε φα νεν η μιν ευ



 λο γη με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα



 τι Κυ ρι ου

(Θεός Κύριος τετράκις, τό πρώτο χωρίς στίχο)

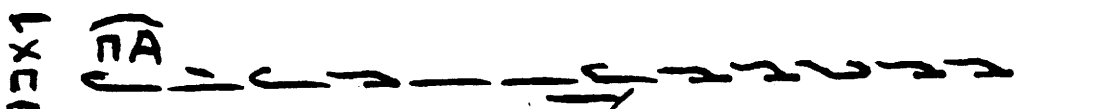
α. Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ, καί ἐπικαλεῖσθε τό ὄνομα τό ἅγιον αὐτοῦ.

ΗΧΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

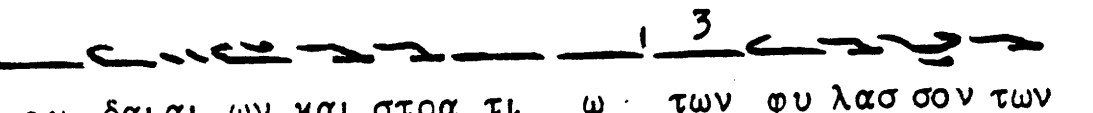
β. Πάντα τὰ ἔθνη ἐκύκλωσάν με, καὶ τῷ ὀνόματι Κυρίου ἠμυνάμην αὐτοῦς.

γ. Παρά Κυρίου ἐγένετο αὕτη, καὶ ἔστι θαυμαστή ἐν ὀφθαλμοῖς ἡμῶν.

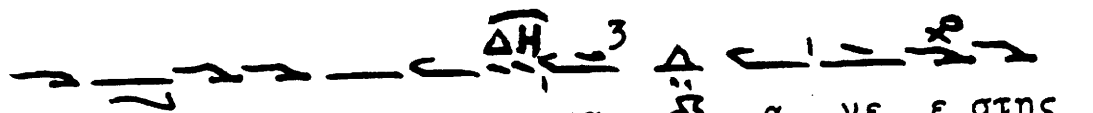
Ἄπολυτίκιον



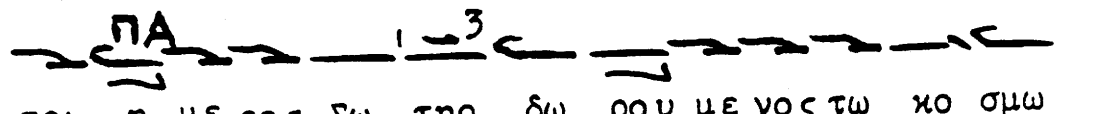
 Του λιθοσφραγι σθε εν τος υ πο των Ι



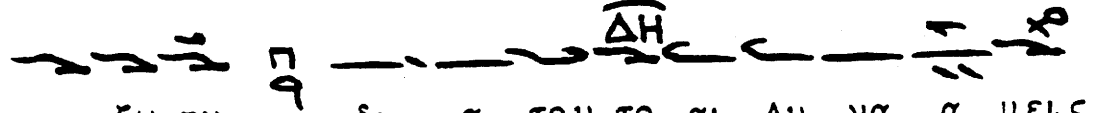
 ου δαιαιων και στρατιω των φυλασσοντων



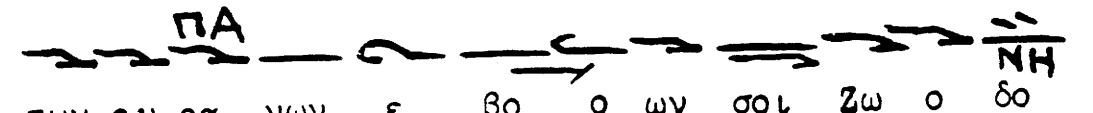
 το αχραντον σου σωωμα δε ανεεστης



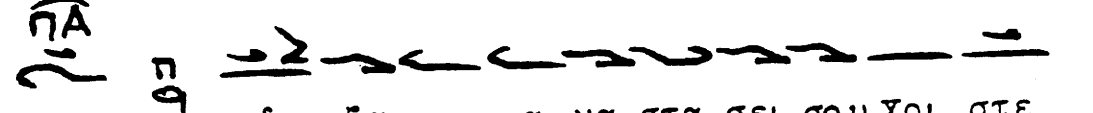
 τριημερος σωτηρ δωρου μενοστω κοσμου



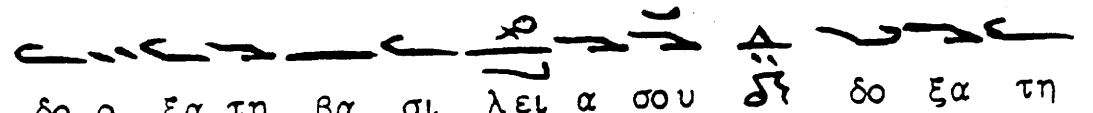
 την ζωην δια του το αιδυνα αμεις



 των ουρανων εβοων σοι ζωοδο



 τα δεξατη αναστασει σου Χριστε



 δωοξατη βασιλεια σου δε δεξατη

ΑΒΡΑΑΜ Χ. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ
ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ
ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΝΕΟΝ

ΤΕΤΡΑΤΟΜΟΝ

ΥΜΝΟΛΟΓΙΟΝ

ΕΩΝΑΙΣΑΙΣΑΙΣΑΙΣ



ΤΟΜΟΣ Α'

ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1991

ε δὸ ο ο φα α α α σοι οι το

Πνε ε ευ μα το Α α γι ι ι ος

δὸ ο φα σοι οι οι ο θε ος Αγγη

σου ου ου ου ου ου ου ου ου

η τω η η δὸ φα α α α Κυ

οι ι ι ι ου εις τους α ω ω ω ρας

ευ φων θη η η σε ε ται α Κυ υ υ υ

οι ι ι ος επι τοις ε ε ε ε ε ε ε

γοι οις α α αυ του δὸ ο φα α σοι οι

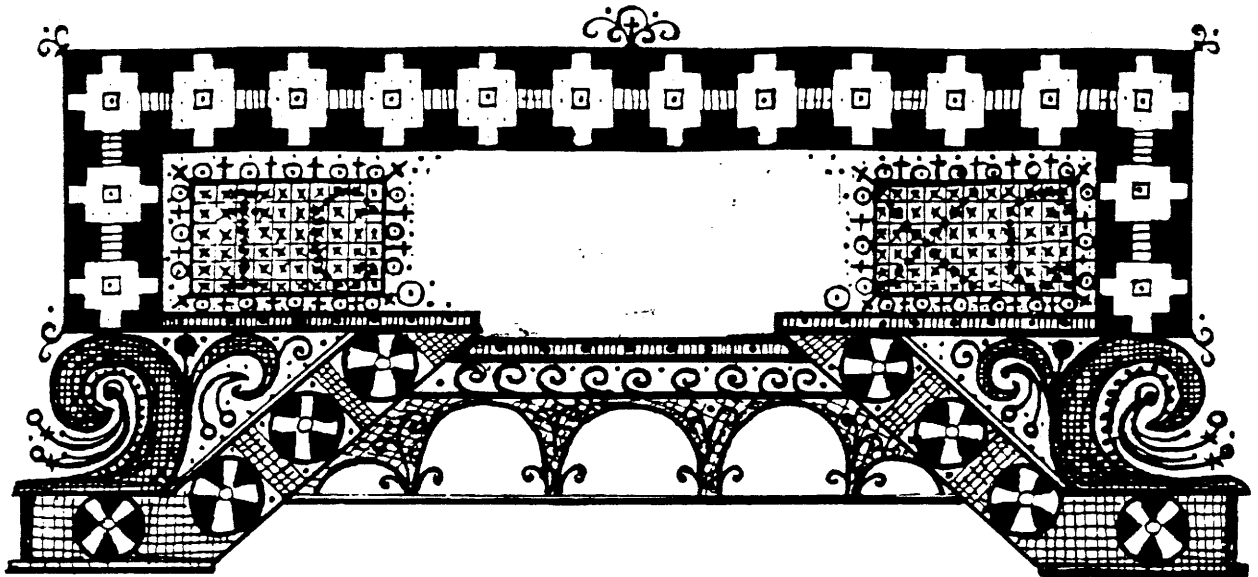
Α γι ι ε δὸ φα α σοι Κυ υ υ οι ι ι ι

ε δὸ ο φα α α σοι Βα οι γε ε ευ

ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ ΤΕΡΠΝΟΝ



ΕΚΔΟΣΙΣ
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΜΩΝΟΣ ΠΕΤΡΑΣ
ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ



« Μακάριος ἄνῆρ »
 Εἰς ἑορτὴν ἁγίου

π
 ρ

(π) ᾠδὴ ἁγίου ἁκα
 α κα α ρι ι ο ος α α

(Μ) (Δ) (Π)
 νηρ ος ουκ ε πο ρε ε ευθη εν

βου λη η η α α σε ε θω ω ων Α

^(Δ)
 αλ λη η λου ου ι α π
ε|

K ^(π) (Δ)
 αι εν ο δω α μαρ τω λων ου

^(κ) ^(M) ^(Δ) ³ ^(π)
 ουκ ε ε ε ε στη και ε πι κα θε δρα λοι

μων ου ουκ ε κα α θι ι βε ε εν κ
ε| A

^(Δ)
 αλ λη η λου ου ι α π
ε|

^(π) ³ ^(κ)
 λλ' η εν τω νο μω Κυ υ ρι ι ι ου

το θε ε ε λη η η μα α α α αυ του π
ε|

^(π) ³ ³ ^(Δ)
 και εν τω νο μω αυ του με λε τη η βει

η με ε ε ρα α ας και αι νυ υ κτο ο ος κ
ε|

A αλ λη η λου ου ι α π
ε|

K ^(π)
 αι ε σται ως το ξυ λον το πε φυ

(M) (Δ)
 τευ με ε ε νον πα ρα τας δι ε ξο δου ους των υ

(M) (Δ)
 δα α α των ο τον καρπο ον α αυ του δω βει εν και

(K)
 ρω ω ω α α α αυ του και το φυ υ υλλον α αυ

(Δ)
 του ουκ α πορρυ η δε ε ται και παν τα ο βα α

(Π)
 α αν ποι οι οι η κα τευ ο ο δω θη η δε ε ται

αι αι ει κ ει π ει
 Α α α λλη λου ου ι ι α

(Π) (N) (Π)
 υχ ου ου ου τως οι α δε βεις

(K) (Δ)
 ουχ ου ου ου ου τως α λη η ω βει χνους ον

(Π)
 εκ ρι πτει ο α α νε ε ε μος α πο προ σω

ω ω που ου τη ης γη η ης ει κ ει π ει
 Α α α λλη

λου ου ι ι α π ει

// ДѢСНИКЪ
 МОУСІКЪ
 ЯНОДЕЕМЪ
 ЕСТЕРИНОУ //



ЕКАТОСІС
 ІЕРАС МОНΗΣ ΦΙΛΟΘΕΟΥ
 ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ
 •1991•

ΑΝΟΙΞΑΝΤΑΡΙΑ ΑΡΧΑΙΑ

Two lines of musical notation in a traditional Greek style. The first line contains several notes with stems and dots. The second line continues the melody and includes the lyrics: *Πα* θε ος.

ΙΩΑΝΝΟΥ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
 ΤΟΥ «ΜΑΓΙΣΤΟΥΡΟΣ» ΚΑΙ «ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΟΥΣ» τῆς ἑποικίας τῆς Ἁλφειδος.

Ὁ Ἄλφος, Νη.

3

ν τα νε λει εις το Πνε
Πα ε ευ *Βου* μα *Πα* α *Βου* Α α
 α πνευμα α αυ τω ω
 ω *Βου* ων και αι αι αι
Πα και *Βου* ε *Πα* και εκ
Βου λει ει ψου και
 ε κλει ψου σι *Νη*
 ε *Πα* ξα α
Νη ε *Πα* *Πα* ος



ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Γ. ΣΟΥΡΛΑΝΤΖΗ
 ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ
 ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ
 ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
 ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

«Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου
 ἕως ὑπάρχω»

(Ψαλμ. ργ' 33)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

1992



ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ

Ἦχος λ π δὲ Νη

Κ	^Ν — — — — — + — — — — — — — — — — ³ — — — — — — — — — —	^ν
	υ ρι ε ε λε ε η σον	
Κ	^Ν — — — — — + — — — — — — — — — — ³ — — — — — — — — — —	^β
	υ ρι ε ε λε ε ε η σον	
Κ	^Ν — — — — — + ^Δ — — — — — — — — — — ³ — — — — — — — — — —	^Δ
	υ ρι ε ε λε ε ε η σον	
Κ	^Ν — — — — — + — — — — — — — — — — ³ — — — — — — — — — —	^β
	υ ρι ε ε λε ε ε η σον	
Κ	^Ν — — — — — + — — — — — — — — — — ³ — — — — — — — — — —	
	υ ρι ε ε λε ε ε η σον	

ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Ἔτερα. Ἦχος ὁ αὐτός

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε λε ε ε η σον

ν

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε ε λε ε η σον

ν

β λ

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε ε λε η σον

Δ

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε λε η σον

γ η

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε λε ε η σον

π ρ

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε λε ε ε η σον

Ἔτερα. Ἦχος ὁ αὐτός. Δημ. Σουρλαντζῆ.

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε ε ε λε η σον

ν

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε ε ε λε η σον

ν

π ρ

Κ ^Ν

 υ ρι ε ε λε ε η σον

Δ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α. ΤΣΑΤΣΑΡΩΝΗ
ΦΩΚΑΕΩΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ

ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ

ΜΕΓΑΣ ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΟΣ ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ
ΜΕΓΑΛΟΙ ΚΑΤΑΝΥΚΤΙΚΟΙ ΕΣΠΕΡΙΝΟΙ



ΑΘΗΝΑΙ 1993



ΜΕΓΑΣ ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΟΣ ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ

ΕΙΣ ΠΟΛΛΑ ΕΤΗ

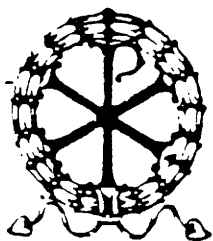
Κατά τήν είσοδον τοῦ Ἀρχιερέως Ἦχος Δι

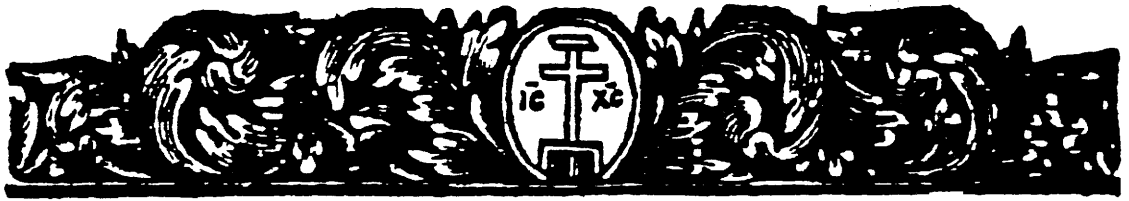
^Δ ^{ΓΔ} ^{Γ Δ} ^Β
 Δ | | | | | | | | | | | |

^Μ ^Δ
 | | | | | | | | | | | |

^Γ
 | | | | | | | | | | | | |

^Δ
 | | | | | |





Ἄνοιξαντάρια Θεοδώρου Φωκαέως

Ἦχος λ̣ ρ̣ Νη Χ

^Δ ^Μ ^Ν
 λε **Α** ρ̣ α νοι ξα αν το ο ος Σου την χει ι
 ι ι ι ρα ^δ τα συ υμ πααν τα πλη η σθη
 η η η σο ο ο ον ται χρηη στο ο ο ο τη η η η
 τος ρ̣ α πο στρε ε ε ψαν τος δε σου το ο
 ο προ σωπον τα ρα χθη η η σο ο ο ο ον
 ται ρ̣ δο ο ο ξα α σοι οι ο θε ο ο ος
 Α α α λη λου ου ου ι ι ι ι α ρ̣

ΑΝΟΙΞΑΝΤΑΡΙΑ Θ. ΦΩΚΑΕΩΣ

αν τα νε λει ει εις το πνε ε ευ μα

α αυ τω ων η και εκ λει ι ι ψου ου ου

ου σι και εις τον χου ου ου ου α α αυ τω

ων ε πι στρε ε ε ε ψου ου ου ου σιν Δο

ο ο ξα α σοι οι ο θε ο ο ος Α α α

λλη λου ου ου ου ι ι ι ι α

Ε ξα πο στει λεις το ο πνε ε ευ μα

α α α σου και κτ σθη η σο ον ται αι και α

να και νι ι ι ει εις το προ ο ο σω ο ο πον

τη η ης γη ης Δο ξα σοι πα α α τερ δο ο

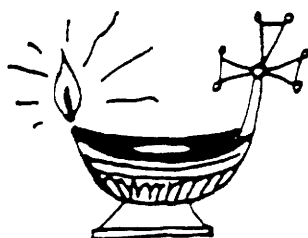
Γ.ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ - ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΚΑΜΑΡΑΔΟΥ - ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΝΗΛΕΩΣ ΚΑΜΑΡΑΔΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ



1976

Handwritten musical notation on a page with a staff. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines. Some notes are marked with '3' or '4', possibly indicating triplets or groupings. The text 'Προς Σε' is written below the first system of notes.

Δουλοῦν κατὰ τὴν Παράδοσιν
 τοῦ Μ. καὶ Χρ. Ἐκκλησιαστικῆς
 ἡρώ καὶ

Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου

Π. Θρασοπούλου
 Βραχίκοσα

Ἀντιγραφή Β.Κ.Ν.

18/3/83

Σ. Θ. Σ. Χ

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΗΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΠΡΕΤΟΣ

Δ:5

 ρι ε ε ε λε η η GOY

Δ:5
 Κυ υ ρι ε ε ε λε η η GOY

Γ:2
 Κυ ρι ε ε ε λε η η GOY

Ε:5
 Κυ ρι ε ε ε λε η η GOY

Δ:5
 Κυ ρι ε ε ε ε λε η η GOY

Δ:5
 Κυ υ υ ρι ε ε ε λε η η

Ἐψάλησαν ἐν πρῶτον ἐς τὸν ἱερόν
 ναόν τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεοκτίστης
 ἐν ἔτει 1954

GOY

del.

Δοξολογία ἦχοι βϛ

-Δ- **Α** ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

-Σ- **Ι** μνθ με εε εν σε ε ευ λο ο ο γθ ς με ε εν
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

-Δ- **Κ** υ ρι ε ε βα σι λευ ε πα ρα νι ι ε ε ε δε
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

-Σ- **Κ** υ ρι ε ο δε ε ο σ ο α μνο ο ο ο σ τθ ς δε
 ο ο ο ζα σοι οι τω δει ζα ανι ω ο φως δοξα εν υ μι

ε ε υ ο υ ο ο ο σ τ θ πα α α τ ρ ο ι ο αι αι αι α ρ ω
 εν α α φ α ρ τ ι ε ε α αν τ θ υ κ ο ο σ τ θ ε ε λ ε
 η η θ ο ο υ η θ α ο ο σ αι αι ρ ω υ η τ α ς α φ α ρ τ ι
 α α α τ θ κ ο ο ο σ τ θ

- Δ - **Μ** ρ ο σ θ ε ε ε ξ α ι σ η ν δ ε ε η η σ ι ν η μ ο υ ο κ ο ι θ η η
 η με ε ε ε ε ν ο σ ο ι εκ δε ξ η ι ω ω ω ω ι ν τ θ υ υ
 υ πα α α τ ρ ο ο σ κ αι ε λ ε η η η θ ο ο υ η η η μ α ς

- Σ - **Ο** τ ι σ υ ε ι ε ι ε ι μ ο ν ο σ α α α γ ι ο σ σ υ ε ι μ ο ν ο ο σ
 κ υ υ υ ρ ι ο σ ι η σ θ υ υ υ υ χ ε ι λ ο σ τ ο ς ε ι ς θ ο ξ α
 α αν θ ε ε θ πα α α α τ ρ ο ο ο ο σ α μ η η ν

- Δ - **Κ** α θ ε υ α α σ τ η ν η η με ε ε ε ρ α ν ευ λο γ η η σ ω θ ε ε
 και αι αι αι νε ε ε σω τ ο ο ο ν ο μ α α ι α α θ ε ο ι ς τ ο υ αι αι
 ω ω ω ν α και ει ς τ ο υ αι ω ω ν α τ θ υ αι ω ω ω ν ο ς

-Σ- ^BΚαταξίλιωσωσωσοονκυυυρι
 εντηημεερατααυτηαναμαρτηητα
 ρσφυυλαααχθηηηηναιαιηηημια

-Δ- ^Bυλογηητοςειειεικυυυριεοθεοοοο
 οςτωνπαατεεεεεερωωνημικαιαινε
 ετονμαιδεδοοζαασμεεενοντοοουολα
 οιαοιασδειςταδσαιωωωωωωνα
 ααααμην

-Σ- ^Bεεενοιτοοοοκυυριετοελεοοςσδδ
 εεφηηηημαααακακαδααααπερηηκ
 ισαμειενεεπιιισεε

-Δ- ^Bυλογητοοσειεικυυυριεεδιιδσαξοοον
 μεετααααδιιαιωωωμιαταασασδ



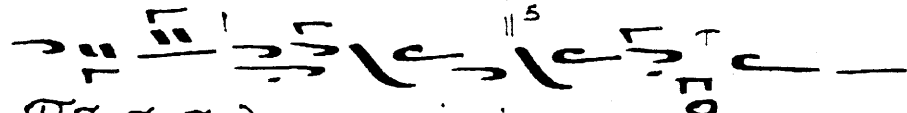
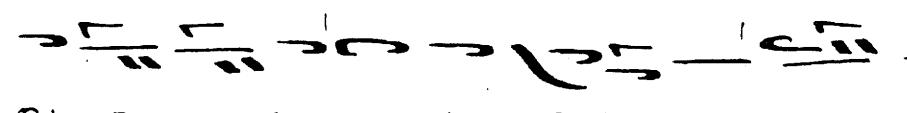
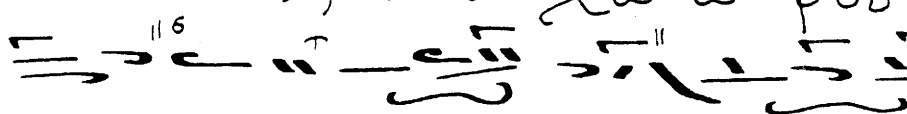
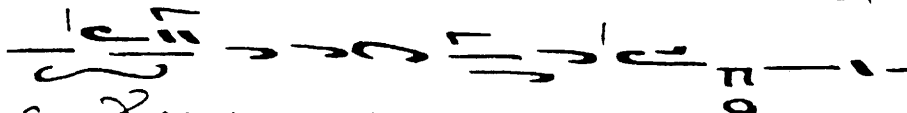
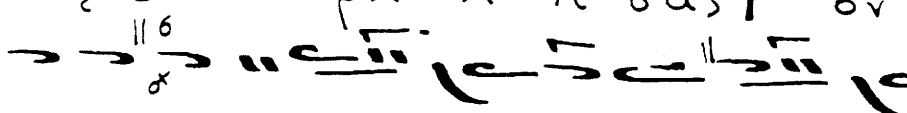
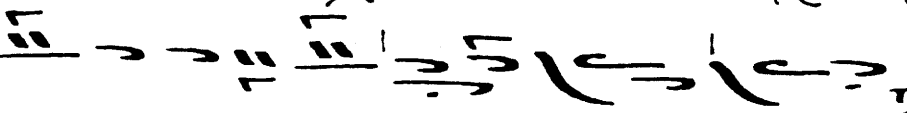
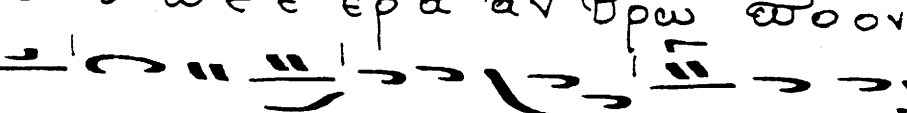
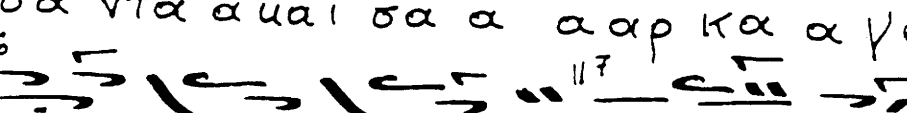
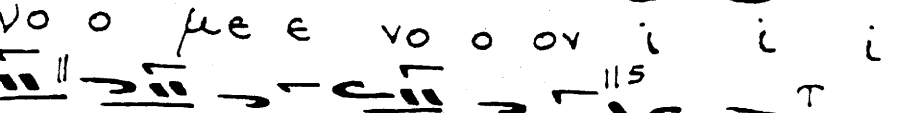
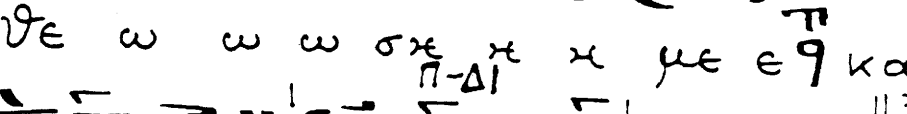
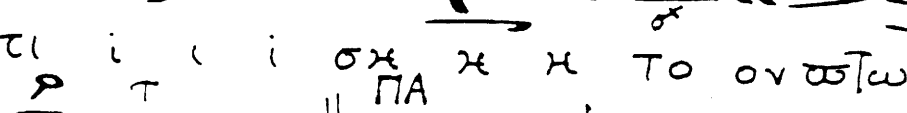
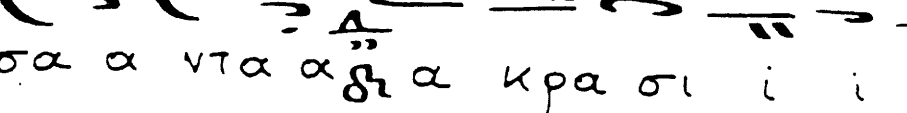
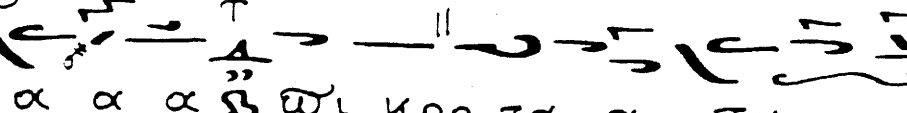
ἄρχῃ σὺ Θεῶ ἀγίῳ μαθημάτων τινῶν τῆς εὐδοκίης
 τῆς γενέσεως ἡ καὶ σωτηρίας ἡμῶν ἡ καὶ ἀπο-
 θνήσκουσάντων ἐν τοῖς χειρογράφοις τῆς ἰεροῦ καὶ
 σεβασμίας Μεγίστης Μονῆς ἡ Βασιλικῆς, ἡχογρα-
 φηθέντων τε ὑποχρῶσ Βασιλικῶν Πατέρων Δευ-
 τηνομένων ὑπὸ ἡμῶν Κωνσταντίνου Ἀγγελοῦ
 καὶ ἄλλοι ἀντιγραφῆτων παρ' ἐμῶν Μιχαὴλ Σχολαστικῆ
 ἐν ἑστέ σωτηρίῳ χιλιοστῷ ἑνεακοστοστῷ ἑνενη-
 κοστῷ περὶ τῷ, ἡγόμενον ἑφραὶμ ἱερομοναχοῦ
 μηνὶ Σεπτεμβρίῳ κα'.

Κυριακὴ πρὸ τῆς χ' γενέσεως καὶ τῶν ἁγίων Πατέρων
 στιχηρὰ προσόμοια. Πανεύφημοι Μάρτυρες ἡχοῦ ἡ πα



ΠΑ
 αρ θε ε νε πα να α μω με ε ε
 θε ε ε ου ου δε ε εμ ψυ χον

— ΔΙ


 ω α α λ α α τ ι ι ο ο ν ⁹ τ ο ν ο υ

 ο ι ο ι ο ι σ μ κ κ χ ω ω ρ ο υ

 ε ε ν ο ο ν ε ε εν σοι ο ι

 ε χ ω ω ρ κ κ κ σ α σ ⁹ ο ν

 ω ω σ ω κ κ λ α ι α ι α ι ω τ ε ε

 υ υ ω ε ε ε ρ α αν θ ρ ω ω ο ο ν

 σ α ν τ α α υ α ι σ α α α α ρ κ α α γ ε

 ν ο ο μ ε ε ν ο ο ο ν ι ι ι

 θ ε ω ω ω σ κ κ κ μ ε ε ⁹ κ α

 τ ι ι ι ι σ κ κ κ τ ο ο ν ω ω

 σ α α ν τ α α ⁹ α κ ρ α σ ι ι ι

 α α α ⁹ ω κ ρ ο τ α α τ κ κ

 ω σ ε ε ε ω σ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΔΟΞΟΛΟΓΙΑΙ
ΕΙΣ ΕΘΝΙΚΑΣ ΒΑΣΙΛΙΚΑΣ ΕΟΡΤΑΣ
ΚΑΙ
ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΣΜΟΙ
ΤΗΣ Α. Μ. ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΗΜΩΝ

ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Ι. ΦΑΡΛΕΚΑ

Πρωτονοταρίου τῆς Ἀγιωτάτης Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν



«Τὸν Θεὸν φοβεῖ-
σθε, τὸν Βασιλέα
τιμᾶτε».

(Α΄ Πέτρο. β΄ 17)

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ "Η ΜΕΛΙΣΣΑ,, ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ 48

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

1936



ΔΟΞΟΛΟΓΙΑΙ

ΕΙΣ ΕΘΝΙΚΑΣ ΒΑΣΙΛΙΚΑΣ ΕΟΡΤΑΣ

ΚΑΙ

ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΣΜΟΙ

ΤΗΣ Α. Μ. ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΗΜΩΝ

ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΤΥΠΙΚΗΣ ΔΙΑΤΑΞΕΩΣ

Ὁ Διάκονος : Εὐλόγησον, Δέσποτα.

Ὁ Ἀρχιερεὺς ἢ ὁ Ἱερεὺς : Εὐλογητὸς ὁ Θεός.

Οἱ χοροί : (1) Τὰ Ἀπολυτικά : 1) τοῦ Ναοῦ—2) Σῶσον, Κύριε, τὸν λαόν σου...—3) Τῇ Ὑπερμάχῳ... ὡς ἐξῆς :

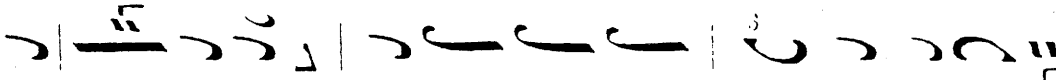
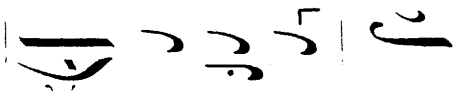
«Σῶσον, Κύριε, τὸν λαόν σου . . .»

Ἦχος α' $\bar{\pi}$ $\bar{\rho}$ (Μι) Ρ 4σμς $\bar{\chi}$ (C=120)

Σ ὦ σον Κύ - ρι ε, τὸν λα ὄν σου $\bar{\rho}$
 και εὐ λό γη σον τὴν Κλη ρο νο μί αν σου $\bar{\rho}$
 Νί - κας τοῖς βα σι λεῦ - σι κα τὰ
 βαρ βά ρων δω ρού με νος $\bar{\rho}$ και τὸ Σὸν


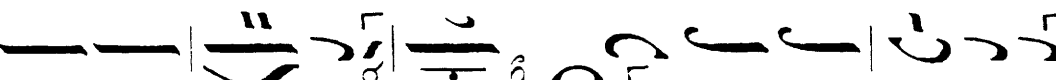
(1) Προτιμότερον ἵνα ὑπασα ἢ Ἀκολουθία ψάλληται ὑπ' ἀμφοτέρων τῶν χορῶν ἠνωμένων.

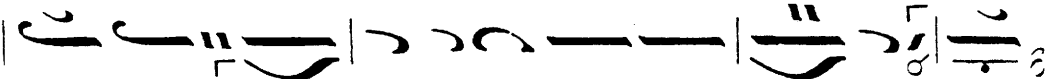
Βρδ. = Βραδύτερον—Κνκ. = Κανονικῶς.



 φυ λάτ των ^σδι ά του Σταυ ρου Σου πο -

 λι - τευ - μα


«Τῆ Ὑπερμάχῳ . . . »


Ἦχος λ δ' Νῆ (Re) P. 4σμς. χ (= 112)


 Τ ῆ Ὑ περ μά - - - χῶ στρα τη γῶ τὰ

 νι κη τῆ ρι α ^δΩ ς λυ τρω θεῖ - -

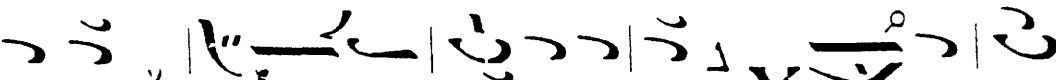

 σα τῶν δει νῶν εὐ χα ρι στή ρι α ^δ


 Α να γρά φω Σοι ἡ πό - - - λισ Σου


 Θε ο τό κε ^δ Αλλ' ὡς ἔ - - - χου


 σα τό Κρά τος ά προσ μά χη τον ^δ


 Ε κ παν τοί ῶν με κιν δύ νων ἔ - λευ θε


 ρω σον ^δ Ἰ να κρά ζω - σοι ^δ Χ αῖ ρε Νύ

στησάντων ανάπαυσον· τὸν δὲ εὐσεβέστατον καὶ πιστότατον Βασιλέα ἡμῶν Γεώργιον μετὰ τοῦ Διαδόχου αὐτοῦ Παύλου καὶ πάσης τῆς Βασιλικῆς Οἰκογενείας ἐν εἰρήνῃ βαθεῖα διαφύλαξον· κράτυνον αὐτῶν τὴν βασιλείαν καὶ ἐνίσχυσον αὐτούς τε καὶ τοὺς Ἄρχοντας ἡμῶν σὺν τῷ φιλοχρίστῳ ἡμῶν κατὰ γῆν, ἀέρα καὶ θάλασσαν Στρατιῶ· πάντας δ' ἡμᾶς ἀξίους τῆς ἐλευθερίας ἀνάδειξον ἐν εἰρήνῃ καὶ ὁμοιοῖα διατήρησον καὶ εἰς πᾶν ἔργον ἀγαθὸν καθοδήγησον. Σὺ γάρ εἰ ὁ Βασιλεὺς τῆς εἰρήνης καὶ Σωτῆρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν καὶ Σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι· νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Εἶτα ὁ Πολυχρονισμὸς τοῦ Βασιλέως ἡμῶν καὶ Ἀπόλυσις.

Ὁ Ἀρχιερεὺς: Δόξα Σοι, Χριστέ ὁ Θεός, ἡ ἐλπίς ἡμῶν, δόξα Σοι.

Ὁ Ἀναγνώστης: Κύριε, ἐλέησον, Κύριε ἐλέησον, Κύριε ἐλέησον, Δέσποτα Ἁγίε, εὐλόγησον.

Ὁ Ἀρχιερεὺς: Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν (1) καὶ τὰ λοιπὰ τῆς ἀπολύσεως.

ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ "ΚΥΡΙΕ ΕΝ ΤΗ ΔΥΝΑΜΕΙ ΣΟΥ", (ΨΑΛΜ. Κ')

ἢς προτάσσονται οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τῆς Μεγ. Δοξολογίας.

Εἰς Ἦχον Γ' γ' (Sol) χ (C=72)

ὁ ξα Σοι τῷ δεί ξαν τι τὸ φῶ — — — ὦς,
 δό ξα ἐν Ὑ ψί — στοις Θε ῶ, γ' γ' καὶ ἐν
 πί γῆς εἰ ρῆ — νη, ρ ἐν ἄν θρώ ποις

(1) Ἀπαγγελιομένης τῆς ἀπολύσεως ὁ χορὸς ψάλλει: «Τὸν Δεσπότην καὶ Ἀρχιερεῖα ἡμῶν».

Δ.ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ - ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ

ΛΙΣΜΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΝ

πρὸς χρῆσιν τῶν Ἀρρενωγείων καὶ Παιθηνωγείων

τοῖσθαι παρὰ Ν. ΠΑΓΑΝΑ

Μέλος παμφιλίκον τοῦ Γροπποῦ λ α π (')

Ρυθμὸς τετρασήμερος.

Ἀργῶς
4
4

Σὺ ποῦκα τέ θης εἰς τὴν Γῆν Δ ὡς ἄ πα λόν παι αι δί ι ον χ ῆ

καὶ ὡς ἐ γώ στα γό να τὰ Δ κα λῆς μη πρὸς ἐ ε στα θης ῆ κα λῆς μη

πρὸς ἐ στα α θης Δ ἔ ταν ὁ ὕ πνοος με κα λῆ ῆ τὴν κλί νην μου δεικ

νύ υ υ υ υ υ ὶ ὶ Δ ὦ ὦ τότε μέλη τῆ η ν χεῖ ρά σου η λ σπευ δε νά

μέ φυ λάτ της ῆ σπευ δε νά μέ φυ λά ατ της Δ

Σὺ ποῦ κατεβῆς εἰς τὴν γῆν, ὡς ἱππάλων παῖδιον
καὶ ὡς ἐγὼ τὰ γόνατα [καλῆς Μητροῦ ἐσταθῆς]· δις

Ὅταν ὁ ὕπνος μὲ καλεῖ τὴν κλίτην μου δεικνύων
ὦ τότε μὲ τὴν χεῖρά Σου [σπευθεὶς νά μὲ φυλάτῃς]· δις

Ἄς σ' ἐνοῦσι πληθύν μου εἰς πᾶσάν μου ἡμέραν,
τὴν νύκτα πληρυστάτα [ἐμπνέοντά μοι πόθον]· δις

Νά ἐκκελίθω περιχαρῶς πρῶταν καὶ ἐσπέραν
τὰς ἐντολάς σου, Ἰησοῦ, [μὲ εὐλαβεῖν καὶ φόβον]· δις

Βοήθει, παρηγόρει με, εἰς συμφορὰς καὶ θλίψεις,
συγγώσει καὶ ἐξίλειψε [ἐμπροσημάτων πλήθη]· δις

Κατέπαιε τὰς ροβερὰς τοῦ συνειδότος τύφους,
κί' ἐγκαινίσει τὸ πνεῦμά Σου [στὰ παιδικά μου στήθη]· δις

Ὅπου καὶ ἔν προσευχηθῶ ἐνώπιόν μου εἶσαι,
καὶ τὸν μικρόν μου, Ἰησοῦ, [ὕμνον καλῶς ἀκούεις]· δις

Σωτήρ καὶ Κύριος θεοῦ ἀγαπητός μου εἶσαι,
ἀγίων καὶ πιστῶν χορδὰς [ἁρμονικῶς Σὺ κρούεις]· δις

Ἐπιφώνημα

Μέλος τὸ αὐτό π Δ

Ρυθμὸς τετρασήμερος. Ἀργότατον.

Σὺ υ ποῦκα τέ ε ε ε ε θης εἰς τὴν Γῆν Δ ὦ ὡς ἄ πα λόν παι δί ι ι ι

ον χ Σὺ υ βᾶ αλ λε εἰς ηη τὰ α στη θη μου ηη τὸ πνευ μα Σου τὸ ο θεῖ

ον ῆ τὸ πνευ μά Σου τὸ θεῖ ει ον Δ

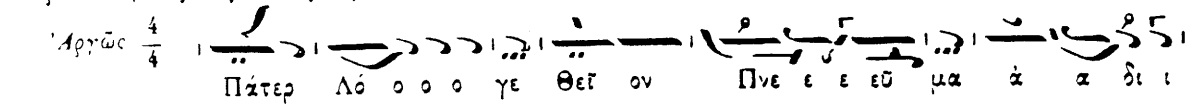
(*) Τοὺς μικροὺς ἰσοκράτας δεόν νά συνοδεύσῃσι τρεῖς τοῦλάχιστον ἄνδρες βαρύτεροι.

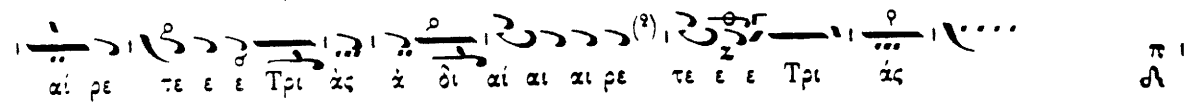
Ἕθισμα ψαλλόμενον εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν

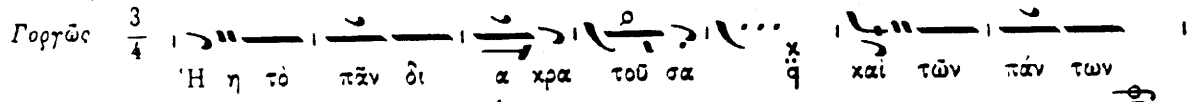
Τοισθὲν ὑπὸ Ν. ΠΑΓΑΝΑ

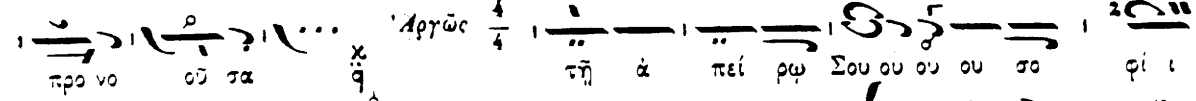
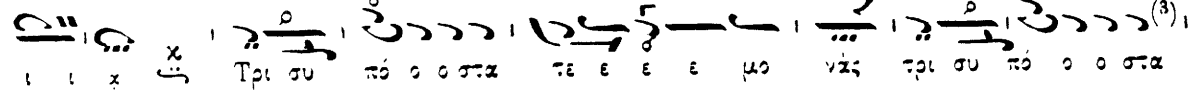
Μέλος Παμφιλικόν. Χρόα τοῦ λ' α'. τρόπου π' (1)


Ρυθμὸς τετράσημος μετὰ τρισημοῦ


Ἀργῶς $\frac{4}{4}$ |  Πάτερ Λό ο ο ο γε θεῖ ον Πνε ε ε εὔ μα ά α δι ι

 αί ρε τε ε ε Τρι άς ά δι αί αι αι ρε τε ε ε Τρι άς π |

Γοργῶς $\frac{3}{4}$ |  Ἡ η τὸ πᾶν δι α κρα τοῦ σα χ q και τῶν πάν των

 προ νο οὔ σα χ q Ἀργῶς $\frac{4}{4}$ |  τῇ ά πεί ρη Σου ου ου ου σο φί ι

 ι ι χ q Τρι συ πό ο ο στα τε ε ε ε μο νάς τρι συ πό ο ο στα

 τε ε Mo νάς π |

Νῦν προσδέχου ἱκεσίαν ἐκ χειλέων ταπεινῶν
παίδων τοῦ τῶν ἀνιμνούτων
καί πιστῶς Σε προσκυνούτων
ταῖς πρεσβείαις διδασκάλων τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν

Ὡςπερ σήμερον τελοῦμεν τὴν πανήγυριν ραιδρῶς
Χρυσοστόμου, Βασιλείου
καὶ τοῦ θεοῦ Γρηγορίου
οὗς καὶ ἄσματα τιμῶντες ἐκδοῦμεν ἱμμελῶς.

Χαίρετε τῆς Ἐκκλησίας τρεῖς ρωστές φερρυγίαι,
οἱ ἀκτίνας διδαγμάτων
σωτηρίων τε δογμάτων
ἐκπυρσεύσαντες πανσόφως εἰς τὰ πέρας τῆς γῆς.

Τοῖς προπτάταις τῶν Σχολῶν μας, ταῖς διήσεις ἡμῶν,
χορηγεῖν τὴν ὑγίαν
ὁ Θεὸς κη'εὐημερίαν
ἀξιώσει δὲ τοὺς πάντας τῶν μελλόντων ἀγαθῶν.

(1) Τοὺς μικροὺς ἰσοκράτες δεῖν νὰ συνοδεύωσι καὶ ἴνδρες βαρύτονοι.
(2) Ἐνταῦθα οἱ ἄζυφοι νὰ ψάλλωσι κατ' ἐπιφωνίαν.
(3) Ὁμοίως οἱ ἄζυφοι νὰ ψάλλωσιν ἐπιφωνῶς.



ΨΑΛΛΟΜΕΝΗ ΟΤΑΝ ΛΑΜΒΑΝΗ ΚΑΙΡΟΝ Ο ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ

Ἦχος Ζω

Μέλος ἀργαῖον
Χρόνος ἀργός μέτριος

υ ε ε ε ε ε ε ε ε

Μέλος
 Τον Δε ε ε ε ε ε ε σπο ο

Ἰσον
 Τον Δε ε ε ε ε ε ε σπο ο

M. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

I. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο


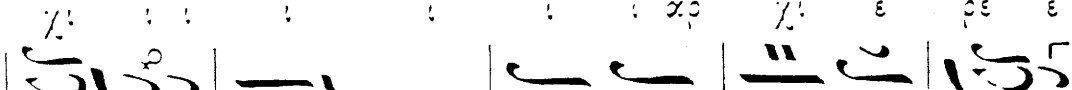
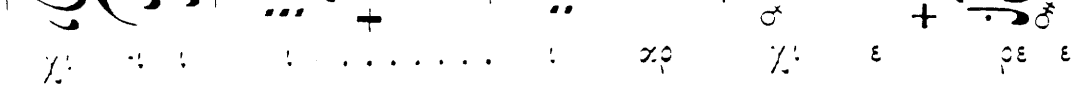

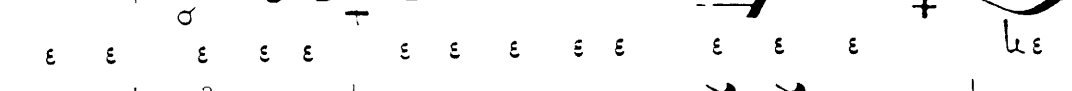
M. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

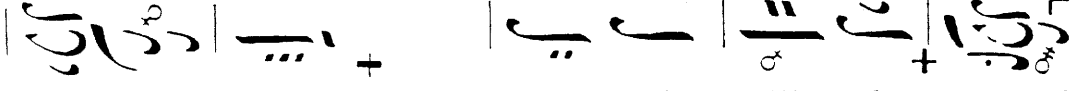
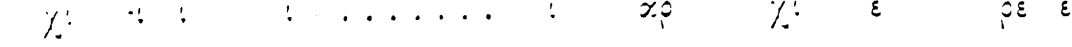

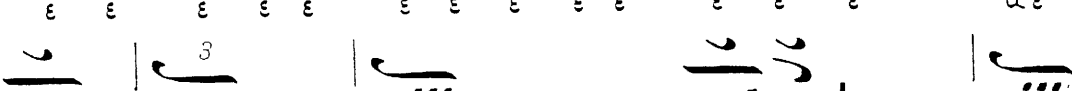
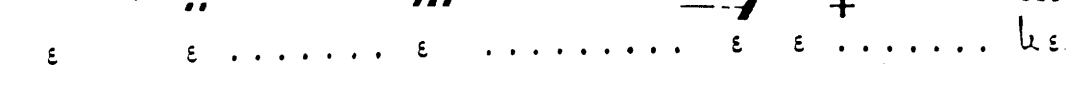
I. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο


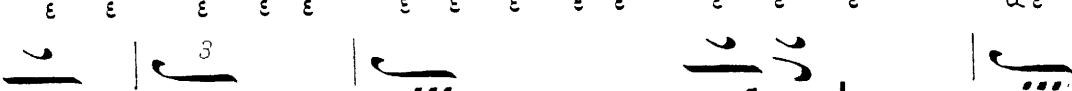

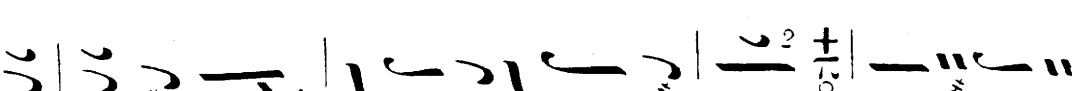

M. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο



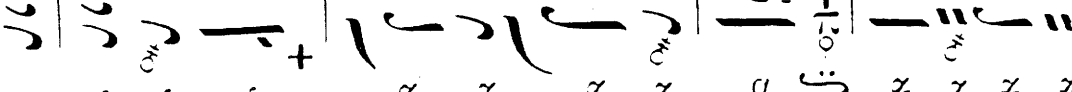


I. ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

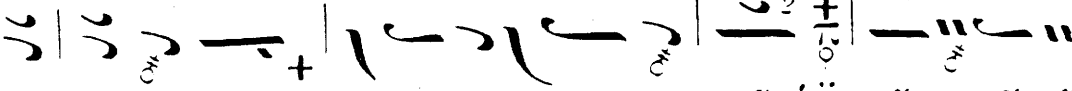
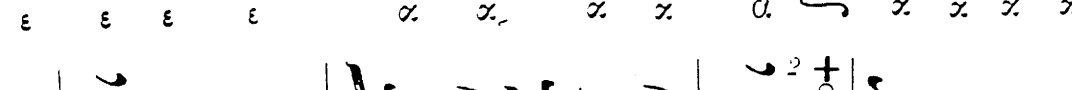



ΑΡΧΑΙΑ

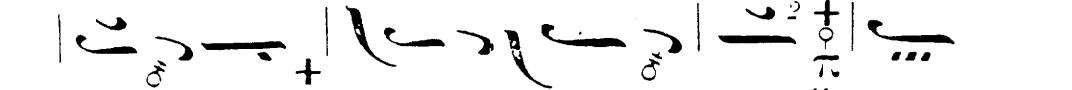


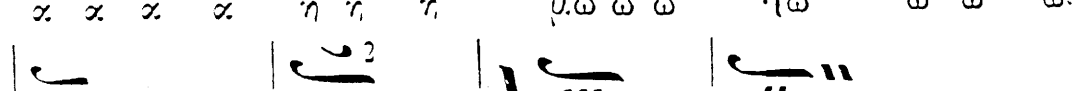
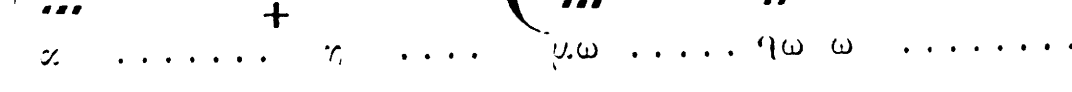
M. |  |  |  |  |  |


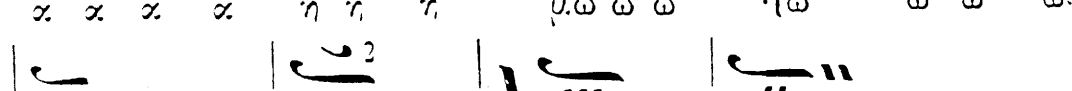

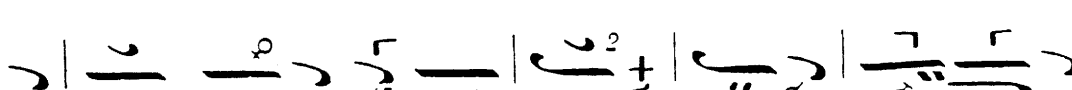
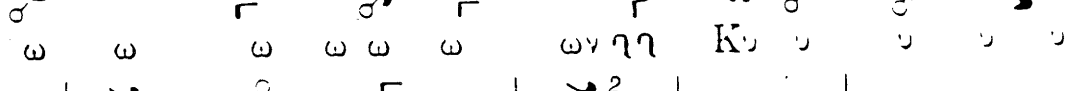
I. |  |  |  |  |  |


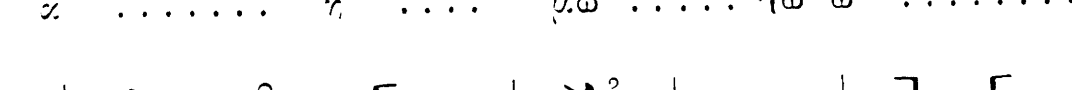
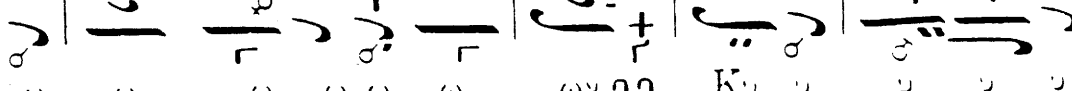
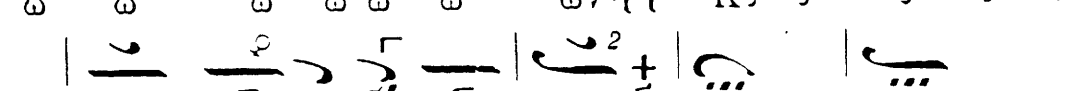
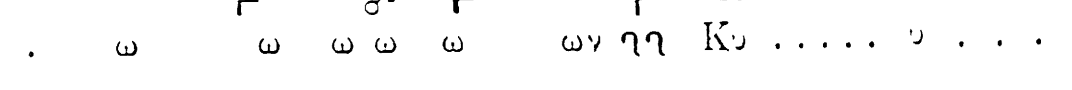
M. |  |  |  |  |  |


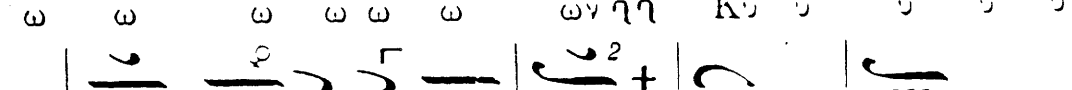
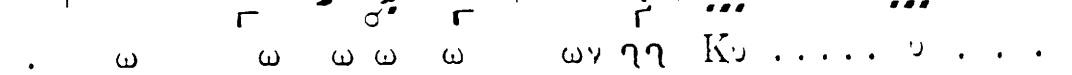

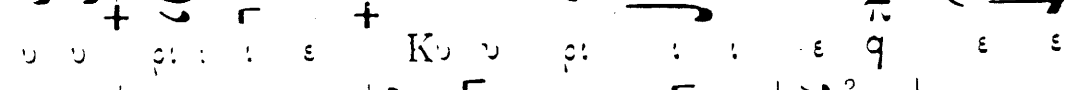
I. |  |  |  |  |  |

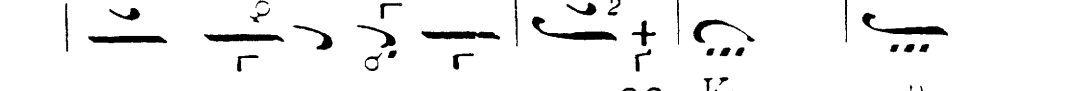
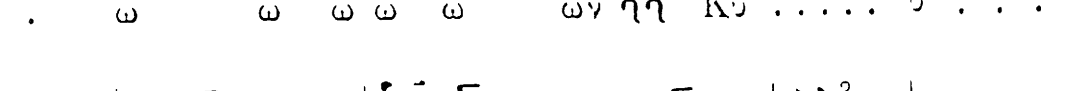

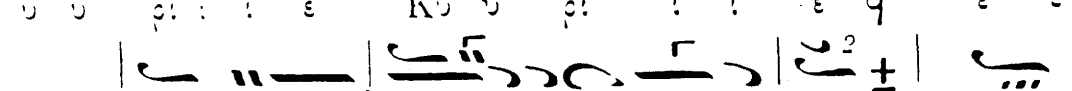
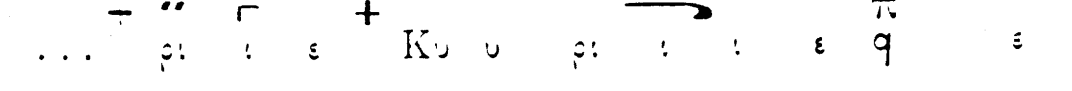
M. |  |  |  |  |  |


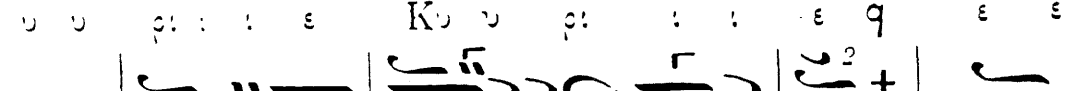
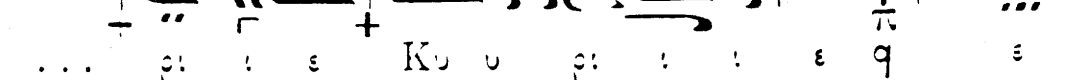


I. |  |  |  |  |  |


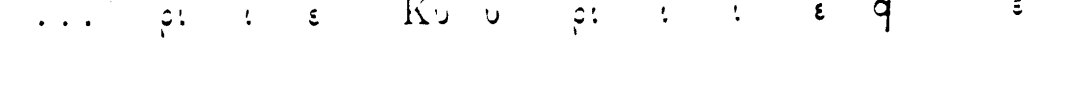



M. |  |  |  |  |  |

I. |  |  |  |  |  |

M. |  |  |  |  |  |

I. |  |  |  |  |  |

M. |  |  |  |  |  |

I. |  |  |  |  |  |

Κ. Α. ΨΑΧΟΥ
 ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
 ΕΝ ΤΡΙΤΟΙΩ ΔΕΙΩ ΑΘΗΝΩΝ

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

ΣΥΝΤΕΘΕΙΣΑ

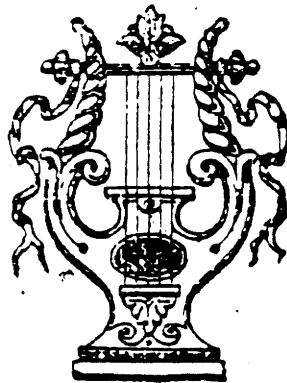
ΜΕΤΑ ΔΙΠΛΗΣ ΣΥΝΗΧΗΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ

ΚΑΤΑ ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

ΤΗΣ

ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
 ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΣΠ. ΚΟΥΣΟΥΛΙΝΟΥ
 ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ
 1909

“ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙΝ”

ΤΩ ΣΥΝΕΙΘΙΣΜΕΝΟΝ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΑΤΟΥ

Ήχος Δι

Α ε ου ε στιν ω α α λη η η θω

Α ε ον ε στιν ω α λη η η θω

Α ε ον ε στιν ω α λη η η θω

ω ω ω μα α α κα α ρι ζει ει ει ν

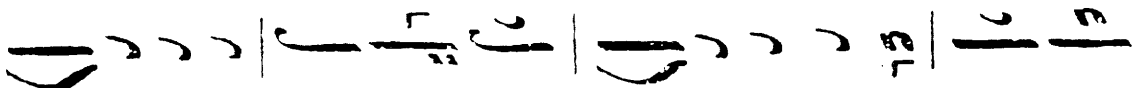
ω ω ω μα α α κα ρι ζει ει ει ν

ω ω ω μα α α κα ρι ζει ει ει ν

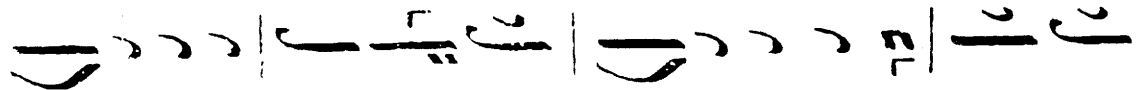
σε τη ην θε ε ε ο το ο ο χον

σε τη ην θε ε ε ο το ο ο χον

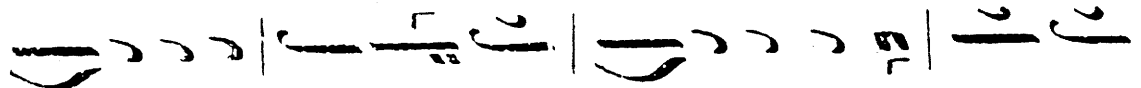
σε τη ην θε ε ε ο το ο ο χον



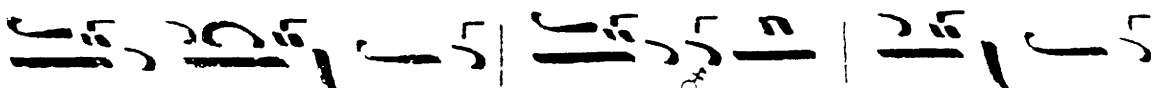
 α ει μ α α α ρι σ το ο ο υ και αι πα να



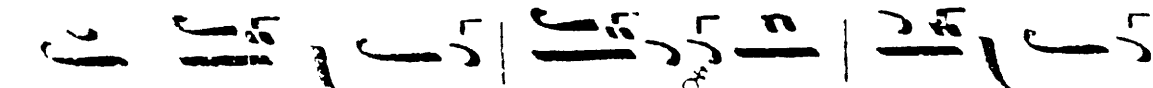
 α ει μ α α α ρι σ το ο ο υ και αι πα να



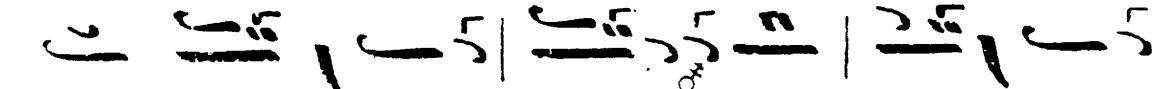
 α ει μ α α α ρι σ το ο ο υ και αι πα να




 ω ω η η το ο ο ο υ και αι α




 ω ω η η το ο ο ο υ και αι α




 ω ω η η το ο ο ο υ και αι α



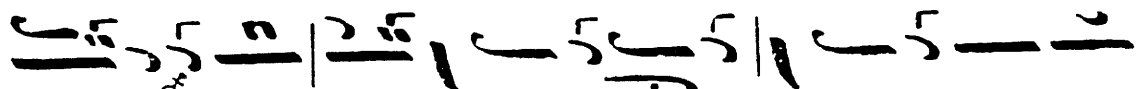
 η τε ε ε ρα του θ ου ου η η η



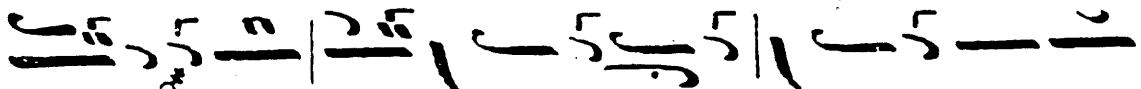
 η τε ε ε ρα του θ ου η η η



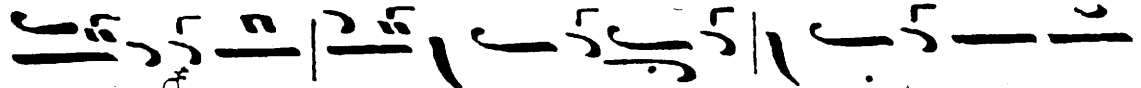
 η τε ε ε ρα του θ ου η η η



 ω ω ω ω η η η η ι ι ι ι ι ι ι ι



 ω ω ω ω η η η η ι ι ι ι ι ι ι ι



 ω ω ω ω η η η η ι ι ι ι ι ι ι ι

τε ε ε ραν των Χε ε ρου ου ου θι ι ι

τε ε ε ραν των Χε ρου ου ου θι ι ι

τε ε ε ραν των Χε ρου ου ου θι ι ι

ιμ και αι αι ε εν δο ο ο ξο τε ε

ιμ και αι αι ε εν δο ο ο ξο τε ε

ιμ και αι αι ε εν δο ο ο ξο τε ε

ε ρα αν α συγ κοι ι τως των Σε ε ρα

ε ρα αν α συγ κοι ι τως των Σε ρα

ε ρα αν α συγ κοι ι τως των Σε ρα

α α ρι ι ι ιμ τη η ην α α θι ι

α α ρι ι ι ιμ τη η ην α α θι ι

α α ρι ι ι ιμ τη η ην α α θι ι

ι	α	φθo	o	o	ω	ω	ω;	Θε	o	o	ov
---	---	-----	---	---	---	---	----	----	---	---	----

ι	α	φθo	o	o	ω	ω	ω;	Θε	o	o	ov
---	---	-----	---	---	---	---	----	----	---	---	----

ι	α	φθo	o	o	ω	ω	ω;	Θε	o	o	ov
---	---	-----	---	---	---	---	----	----	---	---	----

Λο	γο	ον	τε	ε	ε	χου	ου	ου	ου	σαν
----	----	----	----	---	---	-----	----	----	----	-----

Λο	γο	ον	τε	ε	ε	χου	ου	ου	ου	σαν
----	----	----	----	---	---	-----	----	----	----	-----

Λο	γο	ον	τε	ε	ε	χου	ου	ου	ου	σαν
----	----	----	----	---	---	-----	----	----	----	-----

την	o	ον	τω	ω	ω;	Θε	ε	o	το	o	χον	Σε	με
-----	---	----	----	---	----	----	---	---	----	---	-----	----	----

την	o	ον	τω	ω	ω;	Θε	ε	o	το	o	χον	Σε	με
-----	---	----	----	---	----	----	---	---	----	---	-----	----	----

την	o	ον	τω	ω	ω;	Θε	ε	o	το	o	χον	Σε	με
-----	---	----	----	---	----	----	---	---	----	---	-----	----	----

γα	λυ	υ	γο	o	o	με	ε	ε	ε	ε
----	----	---	----	---	---	----	---	---	---	---

γα	λυ	γο	o	o	με	ε	ε	ε	ε	ε
----	----	----	---	---	----	---	---	---	---	---

γα	λυ	γο	o	o	με	ε	ε	ε	ε	ε
----	----	----	---	---	----	---	---	---	---	---

ΤΟ ΟΚΤΑΗΧΟΝ ΣΥΣΤΗΜΑ

λόμενον ήχον. Ἄλλως, ἀθετουμένου τοῦ κανόνος τούτου προκύπτει ἀκουσμα παράφωνον, ὡς θὰ ἦτο παράφωνον καὶ παράχορδον, ἂν ὑπὸ φθόγγους μείζονος κλίμακος τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς ἐτίθετο πρὸς ἀρμονίαν φθόγγος ἐλάσσονος τρόπου, ἢ καὶ ἀντιθέτως.

Ἐκάστης συμφωνίας, κυριαρχούσης ἐν μιᾷ μελωδίᾳ, ἢ καὶ ἐναλλασσομένης ἐν τῷ μεταξὺ μετ' ἄλλων, πρῶτος ἐναρμονίσιμος φθόγγος εἶναι ὁ πρὸς τὸ βαρὺ ἄκρος αὐτῆς. Τῆς διὰ τριῶν **Πα - Γα** λ. χ. εἶναι ὁ Πα, τῆς διὰ τεσσάρων **Νη - Γα** ὁ Νη. τῆς διὰ πέντε **Πα - Κε** ὁ Πα καὶ οὕτω καθεξῆς. Ἄλλ' ἐπειδὴ αἱ μουσικαὶ γραμμαὶ δὲν σχηματίζονται διὰ μόνων τῶν ἄκρων φθόγγων τῶν συμφωνιῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν διαμέσων αὐτῆς φθόγγων, εἰς ἕκαστον αὐτῶν ἀναλογοῦσιν ἐν τῇ ἀντιστίξει ἄλλαι συμφωνίαι, ἕνα τούτων ἔχουσαι ὡς ἕτερον τῶν ἄκρων των.

Ἐκαστος φθόγγος τοῦ κυρίως μέλους, εἴτε ἀνιῶν εἶναι εἴτε κατιῶν, μόνον ὑπ' αὐτὸν δύναται νὰ ἔχη συνηχοῦντας φθόγγους οὐχὶ δὲ ὑπὲρ αὐτόν. Ἡ συνήχησις τουτέστι οὐδέποτε τίθεται ἢ γίνεται ὑπεράνω τοῦ μέλους, ἀλλ' ἀπαραβάτως κάτωθι αὐτοῦ, κυριαρχοῦντος ἀείποτε.

Αἱ ἐν τῷ μέσῳ τοῦ μέλους ἀτελεῖς καταλήξεις, ὑπὸ μὲν τῆς πρώτης συνηχητικῆς γραμμῆς γίνονται κυρίως ἐπὶ τοῦ φθόγγου, εἰς ὃν καταλήγει, τὸ μέλος, ὑπὸ δὲ τῆς δευτέρας συνηχητικῆς ἐπὶ τοῦ βασίμου φθόγγου τοῦ ἤχου. Ἄν δηλ. μέλος πρώτου ἤχου ποιῆται κατάληξιν ἀτελῆ εἰς τὸν Γα, ἢ πρώτη συνηχητικὴ γραμμὴ καταλήγει ὡσαύτως εἰς τὸν Γα, ἢ δὲ δευτέρα συνηχητικὴ εἰς τὸν Πα.


Αἱ ἐντελεῖς καὶ τελικαὶ καταλήξεις ἀμφοτέρων τῶν συνηχητικῶν γραμμῶν γίνονται ἐπὶ τοῦ βασίμου φθόγγου τοῦ ἤχου.

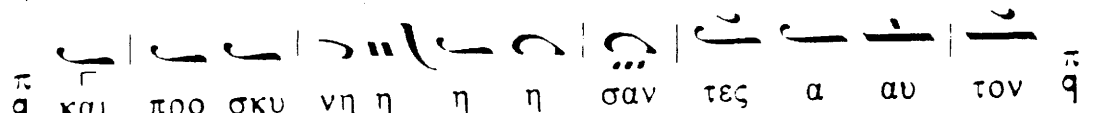

Ἄν μέλος τι ἐξέρχεται τῶν φυσικῶν του ὀρίων πρὸς τὸ ὀξύ, εἴτε πρὸς τὸ βαρὺ, τῇ πρώτῃ περιπτώσει τὴν γραμμὴν τοῦ μέλους ἐκτελοῦσιν μᾶλλον ὑψίφωνοι τῆς γραμμῆς τοῦ μέλους, τῆς μὲν πρώτης συνηχητικῆς σχεδὸν ἰσοκρατούσης, τῆς δὲ δευτέρας ἐκτελούσης τὸ μέλος μίαν ἑπταφωνίαν κάτω. π. χ.



$\gamma\gamma'$	$\rho\omega$	$\lambda\upsilon$	υ	υ	υ	υ	$\gamma\gamma'$
Δ	$\rho\omega$	$\lambda\upsilon$	υ	υ	υ	υ	$\gamma\gamma'$
$\delta\lambda$	$\rho\omega$	$\lambda\upsilon$	υ	υ	υ	υ	$\delta\lambda$

ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ


Ἐν τῇ δευτέρᾳ περιπτώσει οἱ βαρύτονοι τῆς δευτέρας συνηχητικῆς, ἢ ὀλοκλήρος ἢ γραμμῆ, ἐκτελοῦσι τὴν πρὸς τὸ βαρὺ κατερχομένην γραμμὴν, τῆς μὲν γραμμῆς τοῦ μέλους σιγῶσης, τῆς δὲ πρώτης συνηχητικῆς ἰσοκρατούσης. Μόνον δ' ἂν ἐν τῇ γραμμῇ καὶ παιδικαὶ φωναί, δύνανται νὰ συμπάλλωσιν μὲ ἡμίσειαν φωνὴν μετὰ τῆς δευτέρας συνηχητικῆς τὸ μέλος, π. χ. Εἰς τὴν γραμμὴν «...καὶ προσκυνήσαντες αὐτόν...» τοῦ α' Ἐωθινοῦ «Εἰς τὸ ὄρος...» αἱ τρεῖς γραμμαὶ ἐργάζονται οὕτω:


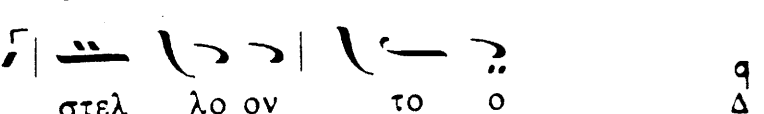
M. 

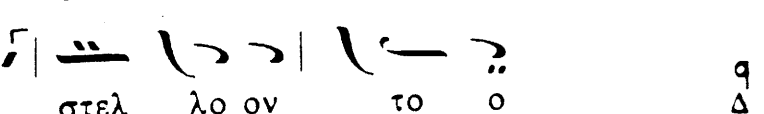

A.  και προ σκυ νη η η η σαν τες α αυ τον 

B.  και προ σκυ νη η σα αν τες α αυ τον 

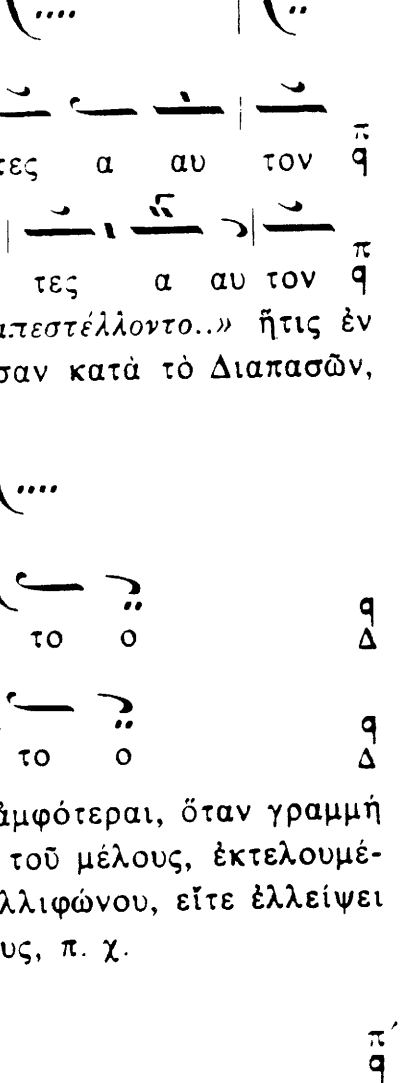

Ἔτσι οὕτως εἰς τὴν κατόπιν γραμμὴν «...ἔξαπεστέλλοντο...» ἥτις ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν προηγουμένην, τὴν ὀδεύουσαν κατὰ τὸ Διαπασῶν, ὀδεύει κατὰ τὸν Τροχόν, γίνεται τὸ αὐτό.


M. 


A.  ε ξα πε στε ελ λο ον το ο 

B.  ε ξα πε στελ λο ον το ο 

Αἱ συνηχητικαὶ γραμμαὶ ἐνίοτε σιγῶσιν ἀμφότεραι, ὅταν γραμμὴ τις τοῦ μέλους δέον νὰ ἐξαρθῇ ὑπὲρ τὰς ἄλλας τοῦ μέλους, ἐκτελουμένη, εἴτε ὑπὸ ἐνός τοῦ μᾶλλον ὑψιφώνου καὶ καλλιφώνου, εἴτε ἔλλείψει τοιούτου ὑφ' ὀλοκλήρου τῆς γραμμῆς τοῦ μέλους, π. χ.

 και αι νε ε τον 





Α' Ἦχος

Ἰσοκράτημα ὁ Πα

Του λι θου σφρα γι δι α του το αι δυ να α

Β' Ἦχος

Θου Κυ ρι ε φυ λα Αγ γε λι και δυ να α α
μεις ε πι το μνη μα σου

Γ' Ἦχος

Ευ φραι νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι α
σθω τα ε πι γει α

Δ' Ἦχος

Πη γην ι α μα τω ω ων ε χον τες Α γι οι
κ. λ. π.
Α α να αρ γυ ροι

“Ὅλοι αἱ σύμφωνοι συμφωνίαι εἰς ὅλους τοὺς ἤχους (πλὴν τῆς διὰ 2 καὶ 7) μᾶς δίδουν τὴν τροφήν δι’ ἰσοκρατήματα, διὰ τὰ ὁποῖα, πρῶτος ἐφήρ-
μοσε γραπτῶς ὁ ἀείμνηστος καθηγητὴς μου Κ. Α. Ψάχος, παρὰ τοῦ ὁποῖου
πολλαὶ ἀπορίαι εὔρον τὴν λύσιν των.”

«ΚΥΡΙΕ ΕΚΕΚΡΑΣΑ»

του πρώτου ἤχου

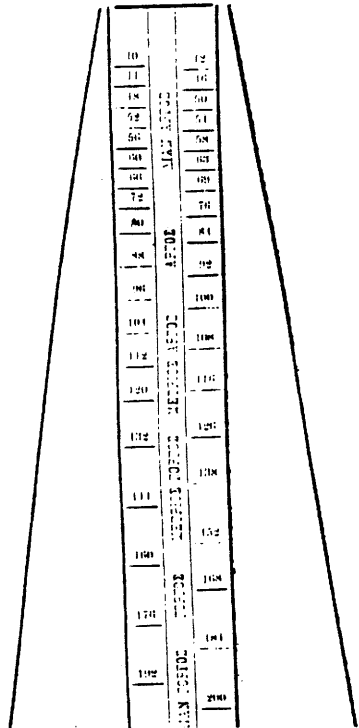
ὑπό Δημητρίου Γ. Μάκου

Ἦχος Α΄ Πα

π μ ρ ϵ ϵ $\kappa\epsilon$ $\upsilon\rho\alpha$ α α $\zeta\alpha$ α $\pi\rho\theta$
 $\mu\pi$ $(\nu\Delta)$ (ζ) (ζ^{ρ}) $\kappa\pi$ Δ
 σ σ Σ ϵ ϵ ϵ $\sigma\alpha$ α α $\kappa\upsilon\theta$ θ θ
 (ζ^{ρ}) (κ) π (π) (ζ^{ρ}) (κ) (Δ) (κ) (ν) (ζ) (κ)
 θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ
 (Δ) Δ (Γ) (β) (π) $(\nu\theta)$ $\kappa\pi$ (ν) $(\zeta\Delta)$ (ζ^{ρ}) $\kappa\pi$
 $\kappa\upsilon\theta$ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ
 κ κ κ κ κ κ κ κ κ κ κ κ
 π π π π π π π π π π π π
 ϵ $\sigma\alpha$ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ
 Δ $\kappa\pi$ μ ρ ϵ ϵ $\sigma\alpha$ $\kappa\upsilon\theta$
 α $\pi\rho\theta$ σ σ Σ ϵ ϵ ϵ $\sigma\alpha$ $\kappa\upsilon\theta$
 θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ θ
 $\kappa\upsilon\rho$ ϵ ϵ $\sigma\alpha$ θ θ θ θ θ θ θ θ
 $\pi\pi$ (ζ^{ρ}) (κ) μ ρ ϵ ϵ $\sigma\alpha$ $\kappa\upsilon\theta$ θ θ θ
 $\sigma\chi\iota\sigma$ $\tau\eta$ $\phi\omega$ $\tau\eta$ η η η η $\tau\eta$ η η θ

96. Η Αιταγία τοίς ἀριθμοῦς 100—120. Ανιταντο τοίς ἀριθμοῦς 126—152. Η ΑΙ. Ο τοίς ἀριθμοῦς 160—176. Καί ἡ Prosto ἀριθμοῦς 184—208. Ὑπόσχομαι τοῦτέστι οὐκ ἐντέτα ἐν οὐλόγῳ βαθμοῖ, ἔχοντες καὶ οὐ δέικτον ἰσαριθμοῦς γραμμῶς, τῆς κινήσεως νιζομένης διὰ τῆς ἐπιπέδου τοῦ ἄνω καὶ πλαμέφρου τοῦ ἰλατηρίου ἐπὶ τῆς γραμμῆς ἐκείνης δέκταιον, ἡμε ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸν ἐπὶ τῆς πλακῶς χοντα ἀριθμῶν τοῦ βαθμοῦ, τοῦ σημειωμένου ἐξῆ τοῦ ἡμετος.

Ἄλλ' ἐν τῇ Ἑβραϊκῇ μουσικῇ καὶ ἐν ἑκαστῶν τῶν ἡμετιῶν, παρὰ τῶν ἀριθμῶν τοῦ βαθμοῦ κινήσεως τοῦ χρόνου τίθεται καὶ τὸ ἀνιλογον γράσημον, ἅπερ κινήσεως εἶναι τὸ δέικτον τῆν τ τοῦ ἐπὶ τῆς ἐπιπέδου = 6. Καὶ ἐπειδὴ οὐ χιρμῆς τῆς παύσεως τῆς ἡμετέρας μουσικῆς, ἵταν ακοῦται μόνον, ἄνεκ τούτῳ σημεῖων χρονικῶν, ἵταν ἴσα χρόνον, ἀντιστοιχοῦντα πρὸς τὸν ἴσα ἵταν τῆς Ἑβραϊκῆς μουσικῆς, τὸν ἔχοντα ἀξίον οἶον, διὰ τοῦτο παρὰ τῶν ἀριθμῶν τοῦ βαθμοῦ χρονικῆς ἀγωγῆς σημεῖοῦμεν ἴσα ἵσαν (—). Ἐπὶ παραδείγματι ἔχοντες ἡπ' ἵσαν τὸ εἰς ἵχον τῶν Χρονικῶν τῆς ἑβδομῆδος ἡμετροῦ τοῦ οἰονηρίου, σημεῖοῦμεν παρὰ τῆν ἡμετιῶν τοῦ ο καὶ τὸν βαθμῶν τῆς χρονικῆς αὐτοῦ ἀγωγῆς ο : Χρόνος ἀργός (— = 69). ἔχονταίαν ἡπ' ἵσαν τὸν παρακλητικὸν αἴφνης κανόνα Θεοῦκου « Ὑγρῶν δευδεύσας ὡσεὶ ἰάν... » σημεῖοῦμεν τῆν χρονικῆν αὐτοῦ ἀγωγῆν ἴοντες : Χρόνος γοργός (— = 168). Ὡσαύτως προκειμένον περὶ Δημόδοκον ἡματος, « Ημεδία μ' αὐν θέλειε » λ. χ. σημεῖοῦμεν ἐξῆ : Ρυθμὸς ἐξ ἴσημος. ὡνος ἀργός μέτριος (— = 112). οὔτω καθεξῆς, ὀρίζοντες ἐπακριβῶς τὸν ἀναλογια εἰς ἕκαστον μέλος ἡ ἴσημα χρόνον, βραδύτησιν, διὰ διδασκῶν πῶς τῆν κίνησιν παρὰ τὸν πομένου μέλους ἡ ἴσηματος, ἵνα οἱ ἴδοντες αὐτὸν ἐν ἀκριβεί γνῶσει τοῦ βαθμοῦ τῆς βραδύτητος ἡς ταχύτητος τοῦ χρόνου καθ' ἂν βῆται. Ἄλλ' ἐπειδὴ ἐν τῇ Μετρονομίᾳ Mætzcl οἱ ἄροι γχορμῶνται ἴσασι, ἴδιον ἡμετε ὀρίζομεν αὐτῶς Ἑλληνιστὶ ἐν τῇ ἐξῆς ἡμοιστῶν σχήματι τῆς ἰκῆς τοῦ Μετρονόμου, κατὰ τῆν ἐξῆς σφραν : α ρ ἀργός. — Ἀργός. — Μέτριος γοργός. — Μέτριος γοργός. — Ἰοργός. Ἄϊαν γοργός.



Ἐκ τῶν προτέρων τῆν βίβαιος, ἵτι καὶ αὐτῆς πολλῶν τὰ νεῖρα θὰ περιγράψωσι καὶ θ' ἀποδοθῆ μοι ἴσως μία εἰς μομφὴ παρὰ τῆς τούτης ἄλλας, τῆς ὄντως γχορμῶν καὶ! Ἄλλ' ἀδισπαρῶν τελίως πρὸς πάντα ἰαῖα τὰ ὀθενδῆποτε προερχόμενα, ἵνα καὶ μόνον ἰδέμεν σκοπόν, ἐν καὶ μόνον ἰδέμεν ἴσον μέλημά μου. Καὶ τὸ μέλημά μου τοῦτο καὶ ὁ ακοῦσῆς μου οἶτος θὰ τῆνοσι πάντα πρὸς τῆν ὄσον ἐνεσι τελίαν ἀποκαταίσταναι τῆς ἡμετέρας μουσικῆς, ἴσως τε καὶ κοσμικῆς, ἡν δι' ἔργων ὡς κύρην ὡθ' ἰθαμοῦ καὶ μετὰ ἱεροῦ φανατισμοῦ, ὅση μοι δύνηται, θ' ἀποπαθῶ πάντως τὰ τῆρῶ εἰς τῆν ἡμετέραν αὐτῆ ἡμετῆν ἵσαν καὶ περιπαρῆν.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ
Ἰούλιος 1912.
Ἄρχων Μουσικολογικῆς
τῆς Μεγίστης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας
Κυβερνήτης ἐν τῷ ἁγίῳ Ἄθηνῶν.

ΒΟΖΝΕΞΕΝΙΚΗ
Ἡ ΩΙΔΙΚΗ

Ἐν τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
Ἀνατολῆς ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων μέχρι
τῶν καθ' ἡμῶς χρόνων.
ΜΕΡΟΣ Β'.
1ον. Θεμελιώδεις ἀρχαὶ καὶ νόμοι
τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ὠδικῆς.
(Συνεχίζεται ἐκ τῶν προηγουμένων φύλων).

Ἰσῆ τῆς μουσικῆς καὶ ἴσημοις.

Ὁ λως ἰδιαιτέρων θέσιν κατέχει ἡ χρομωατικὴ κλίμαξ τῶν βυζαντινῶν. ἡ ἀποκλειστικὴ διὰ τὸν δεῦτερον καὶ τὸν πλάγιον δεῦτερον ἵχον. Αὐτῆ, ἡ τῶσον πρωτότυπος, τοσοῦτον ἀσυμφῶνως ὀρίζεται ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων συγγραφέων, ὥστε τὰ μέλη τῶν ἵχων τούτων ἐν' ἀδύνατον νὰ ἐκφρασθῶσιν ἐπακριβῶς διὰ τῶν ἡμετέρων Ἑβραϊκῶν φθογοσημῶν. Ὁ δὲ ἰδιωτισμὸς αὐτῆς ἐγκνεται εἰς τὸ ἵτι, ἕκαστον τῶν εἰς δύο σειρὰς ἰσημῶν διαστημάτων αὐτῆς ἀποτελεῖ ἡ μιτόνιον :

7	12	7	12	7	12	7
	11				14	

Ὅσον ἡ ἀφῶρῆ τὸν μείζονα τόνον τῆς κλίμακος ταύτης, τοῦτον τινὲς μὲν ὀρίζουσιν εἰς 12 μοῖρας, ἕτεροι δὲ, κυρίως εἰς τῆν δευτέραν καὶ ἕκταν θέσιν, τὸν ἀριθμὸν 12 ἀντικαθιστῶσι διὰ τοῦ ἀριθμοῦ 14. Ἡ κλίμαξ αὐτῆ, ὡς καὶ ἡ διατονικὴ, δύναται νὰ ἀρχηται ἐξ οἰουδῆποτε, κατ' ἀρέσκειαν, φθόγγου, πλὴν εἰς τὰς περιπτώσεις ταύτας καθίσταται ἐπι μᾶλλον δυσχερῆς ἡ δι' Ἑβραϊκῆς παρυσμαντικῆς ἐκφρασεως αὐτῆς.

Ὁ ἴλλος μουσικολόγος Βουργανιτ-Ducoudray εἰς τὰ Ἑλληνικὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη δὲν εὑρίσκει τὸν ἀρχέτυπον ἑναρμονισμὸν εἰς τὴν πρωτότυπον αὐτοῦ μορφήν, εὑρίσκει δὲ μόνον τῆς διατονικῆς ἀρχέτυπου μουσικῆς ἀρμονίας (τρόπους), ἐξ ὧν τινὲς μόνον ἐτροποποιήθησαν ἐπὶ παρουσίᾳ φθογοσημῶν, ἀναβιβαζομένων καὶ καταβιβαζομένων εἰς 1/2, τοῦ τόνου. Ἐν τούτοις ἐν τῇ πραγματικότητι τοῦτο δὲν εἶναι ἐτέταρτον τοῦ τόνου ὑπὸ τὴν κυριπλεκτικὴν σημασίαν, ἀλλὰ διαστήματα ἐκ 1/2, ἢ 1/3, τοῦ τόνου. Πρὸς ἀπόδειξιν δὲ τούτου, αὐτὸς μεταξὺ ἄλλων παραθέτει πρὸς σύγκρισιν τὴν βυζαντινὴν κλίμακα τοῦ Β' ἵχου : mi, fa, sol, la, si πρὸς τὰ διαστήματα : 1/2, 1/3, 1/4, καὶ τὴν κλίμακα τοῦ Ὀυμελικῶν ὀμιτονικῶν γένους τοῦ Ἀριστοξένου (1) : mi, fa, sol, la, si πρὸς τὰ διαστήματα : 1/2, 1/3, 1/4.

(1) Ἀριστοξένος, φιλόσοφος ἐπὶ Τάραντος, μαθητῆς τοῦ Ἀριστετέλους, ὁ ἀρχαιοτάτος τῶν περὶ

τὸ βυζαντινὸν ἑναρμονισμὸν γένος. λέγει ὁ ἐν λόγῳ μαθητῆς, δὲν διακρίνεται τοῦ Ἑβραϊκοῦ καθήγου, τοῦ κατ' ἡσίαν διατονικοῦ. Διὰ ἀφ' ἑτέρου τυγχάνει ἀνεμφίβοτον, ὅτι ἐν τῇ βυζαντινῇ μουσικῇ εἰρήσκονται τροποποιήσεις τῶν γενῶν, σημεῖοῦμεναι ὑπὸ τῶν ἀρχαίων διὰ τὸ ὄνοματος χροῶσι, ἵτοι τροποποιήσεις χρομῶν, ποικιλλόμεναι διὰ μικρῶν διαστημάτων. Ἄλλὰ πρὸς χρίσιν τῶν ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ βυζαντινῇ μουσικῇ διαστημάτων πλὴν τῶν τῶνων καὶ ἡμετιῶν, δύναται νὰ ἐπιτραπῆ κατὰ ἐκ τῆς Ἀσιατικῆς ἐπιρροῆς. Ἐν γένει δὲ ἐν τῇ ἰσημοιολογίᾳ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ὠδικῆς τυγχάνει ἀφισπείρωσης ἡ σύγκρισις τῶν γενῶν καὶ τῶν ἵχων, εἰς τρόπον ὥστε τὸ μὲν ὀμιτονικὸν καταντῆ νὰ καλῆται ἑναρμονισμὸν, τὸ δὲ ἑναρμονισμὸν, διατονισμὸν.

Ἐκτὸς τῶν γενῶν τῆς ὠδικῆς, οἱ βυζαντινοὶ καὶ εἰς πλείστα ἄλλα σημεῖα δὲν συμφωνοῦσι μὲ τὰ ἀρχαία συστήματα. Ὅστω φέρ' εἰπεῖν, οἱ μὲν ἀρχαῖοι Ἑλλῆνες μετεχειρίζοντο ἐπὶ τῇ ἀρμονίᾳ ἡ τριόπους (εἶδη), ἡ δὲ μεσαιωνικὴ βυζαντινὸς ὀκτώ. ἐνῶ οἱ νεοἱ ἄλλοι ἐν νῦν ἡ χροῦς. Ὅθεν καὶ αὐτῆ ἡ ἰσημοσία ἡ χροῦς ὡς νῦν, ἐτύγχανεν ἀγνωστοῦ εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας συγγραφῆς. Οἱ βυζαντινοὶ παρήλλαξαν καὶ τὰ ψαλτικὰ φθογοσημῶν τῶν μουσικῶν χαρακτήρας τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἀντικαταστήσαντες αὐτὰ διὰ φθογοσημῶν Ἀνατολικῆς προελεύσεως. Πρὸς τοὺς ἰδιωτισμοὺς τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν συγκρίσει πρὸς τοὺς ἀρχέτυπους, δὲν ν' ἀναγάγωμεν καὶ τὴν μελοποίησιν ἐν τῇ βυζαντινῇ ὠδικῇ τῆς κλίμακος κάτωθεν πρὸς τὰ ἄνω, οὐχὶ δὲ ἀνωθεν πρὸς τὰ κάτω τὴν πρὸς ἕκδοσιν τῶν μελῶν χρῆσιν τῶν δύο μόνων, ἀρμονικῶν κλιμῶν, ἵτοι τῆς τοῦ Α υ δ ἰ ο υ, ἀρχομένης ἀπὸ τοῦ re, καὶ τῆς τοῦ Γ πο λ υ δ ἰ ο υ ἀπὸ τοῦ la τὴν χρῆσιν τῶν ὀνομασιῶν τῶν φθόγγων τῶν πρωτύπων κλιμῶν : π ρ ο σ λ α μ β α ν ο μ ε ν η, ἡ π ἄ τ η, π η ρ υ π ἄ τ η, λ ι χ α ν ὸ ς κ τ λ., πρὸς ἐκδόλωσιν ἐκείτης φθογοσειρῆς τὴν διακρίσιν τῶν τῶν ἵχων κατὰ τὴν διαστηματικὴν ἀκολουθίαν οὐχὶ τῶν τ ε σ σ ἄ ρ ω ν μόνον, ἀλλὰ τῶν π ε ν τ ε πρώτων βαθμῶν κάτωθεν τοῦ φωνητικοῦ ὀ κ τ α χ ο ρ δ ο υ, λαδόντων τὸ ἐπώνυμον τοῦ πενταχορδου, καίτοι τὸ γενικὸν ποσὸν τῶν διαστημάτων αὐτοῦ δὲν ἀπετέλει οὐδὲ 3 1/2, τόνους, ἐννοσηθέντων ἐν τῇ ἀρχαίᾳ ἐπωνυμίᾳ διὰ πέντε. Οὕτω δὲ προέκυψε τὸ νέον μίξ ο λ υ δ ἰ ο υ πεντάχορδον, τὸ περιλαμβανόν τὸ πεντάχορδον σύμπλεγμα μόνον εἰς τρεῖς τόνους (si, do, re, mi, fa : 1/2, 1 1/2, = 3).

Πλὴν τῶν γενῶν τῆς ὠδικῆς καὶ τῶν ἀρμονικῶν οἱ Ἑλλῆνες καλῶς διακρίνουσι καὶ συστήματα καὶ συμπλέγματα διαστημάτων, ἐν τῆς ἐπαναλήψεως τῶν ὀσίων σηματοῖζονται ἡ κλίμακες τῶν ἵχων αὐτῶν. Τοιαῦτα συστήματα ὑπάρχουσι τέσσαρα : 1) τὸ ὀκτάχορδον ἡ τὸ διωπάσων, συγκελευμένον ἐξ ἐπτά διαστημάτων, περιοριζομένων ὑπὸ ἁκτῶ φθόγγων, ὡν ὁ πρῶτος τυγχάνει ὀμόφθογγος μετὰ τοῦ ὀγδόου (πα-πα) 2) τὸ πεντάχορδον ἡ ὀτροχός, τὸ περιλαμβανόν τέσσαρα διαστήματα, περιοριζόμενα ὑπὸ πέντε φθόγγων, ὡν ὁ πρῶτος ὀμόφθογγος τῶ πέμπτῳ 3) τὸ τετραχορδον ἡ ἡ τριφώνια, τὸ συσταμένον ἐκ τριῶν διαστημάτων, περιοριζομένων ὑπὸ τεσσάρων φθόγγων, ἐξ ὧν ὁ πρῶτος ὀμόφθογγος τῶ τετάρτῳ 4) τὸ τρίχορδον ἡ ἡ διφώνια, τὸ περιέχον δύο διαστήματα, περιοριζόμενα ὑπὸ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α.ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Ανωσύμου Α, Β, C, (Ψευδο-Δαμασκηνού), *Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης περὶ σμαδίων καὶ τόνων καὶ φωνῶν καὶ πνευμάτων καὶ κρατημάτων καὶ παραλλαγῶν καὶ ὅσα ἐν τῇ παπαδικῇ τέχνῃ διαλαμβάνουσιν*, Tardo L., *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σ. 207 κ.ε.
- Βακχείου του Γέροντος, *Εἰσαγωγή τέχνης τῆς μουσικῆς*, έκδ. Γεωργιάδου, Ἄρχαῖοι Ἄρμονικοὶ Συγγραφεῖς, ΒΤΕ, τόμος Α', Αθήναι 1995, σσ. 142-191.
- Βλεμμίδου Μιχαήλ, *Ἄρχὴ σὺν Θεῷ τῶν σμαδίων ἐρμηνευομένων καθ' ἕκαστον*, Tardo L., *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σσ. 245-247.
- Βρυεννίου Μανουήλ., *Ἄρμονικά*, έκδ. G. H. Jonker, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970.
- Γαβριήλ Ιερομονάχου, *Ἐξήγησις πάνυ ὠφέλιμος περὶ τοῦ τί ἐστὶ ψαλτικὴ, καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σμαδίων ταύτης, καὶ ἐτέρων πολλῶν χρῆσῶν καὶ ἀναγκαίων*, έκδ. Αρχαζαζακὴ Ιακ., ΠΕΑ, τεύχος 2^ο (1900), σ. 76 κ.ε., Rebours J.-B., ΦΒ, ἔτος ζ' (Η'), αρ. 1-2, 15-31 Ἰουλίου 1910, σ. 5 κ.ε., Tardo L., *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, σ. 185 κ.ε. καὶ Βαμβουδάκη Εμμ., *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν*, τόμος 1^ο, Σάμος 1938, σ. 1 κ.ε.
- Γαυδεντίου Φιλοσόφου, *Ἄρμονικὴ Εἰσαγωγή*, έκδ. Γεωργιάδου, Ἄρχαῖοι Ἄρμονικοὶ Συγγραφεῖς, ΒΤΕ, τόμος Α', Αθήναι 1995, σσ. 79-137.
- Κλεονίδου, *Εἰσαγωγή Ἄρμονικῆς*, έκδ. Σιαμάκη Αθανασίου, Ἄρχαῖοι Ἕλληνας Μουσικοί, Θεσσαλονίκη 1990 καὶ Γεωργιάδου, ΒΤΕ, Ἄρχαῖοι Ἄρμονικοὶ Συγγραφεῖς, τόμος Α', Αθήναι 1995, σσ. 196-253.
- Κυρίλλου Τίνου του Μαρμαρινού, *Εἰσαγωγή μουσικῆς κατ' ἐρωταπόκρισιν, εἰς βρατέραν κατάληψιν τῶν μαθητιῶντων*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 1, 15 Μαρτίου 1905, σ. 4, αρ. 6, 31 Μαΐου 1905, σ. 3.
- Παχυμέρη Γεώργιου, *Περὶ ἁρμονικῆς, ἦχων μουσικῆς*, έκδ. P. Tannery - E. Stephanou, *Quadrivium de Georges Pachymere ou σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων, ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας*, SeT94, Vaticano 1940.
- Πτολεμαίου Κλαύδιου, *Ἄρμονικά*, έκδ. I. Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Goteborg 1930.

- Μουσικά, έκδ. Γεωργιάδη, ΒΤΕ, 'Αρχαίοι 'Αρμονικοί Συγγραφείς, τόμος Α', Αθήναι 1995, σσ. 257-281.

Β.ΓΕΝΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

- Αναστασίου Νικολάου, *Τὸ Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον καὶ ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Αθήναις 1881 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975).
- Αντωνίου Αλυγιάκη, «*Ἡ Λειτουργικὴ Μουσικὴ κατὰ τὸ Μέγα Βασίλειον*», ανατ. ΤΕΜΒ, Θεσσαλονίκη 1981, σσ. 254-281.
- *Θέματα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1993.
 - *Ἡ Οκταπλία σὴν Ἑλληνικὴ Λειτουργικὴ Ὑμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985.
 - *Ὁ χαρακτήρας τῆς Ὁρθοδόξου ψαλτικῆς*, ανατ. ΕΕΘΣ, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 375-476.
 - *Βυζαντινὴ Μουσικὴ*, Ελλάδα - Ἱστορία καὶ Πολιτισμὸς, έκδ. Α', τόμος 4^{ος}, Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 254-267.
- Αρύβα Δίων, *Τὸ Βυζαντινὸ μέλος καὶ ἡ θέσις του εἰς τὴν καθόλου μουσικὴν*, 'Αθήναι 1992.
- Βαλληνδρά Απόστολου, *Ἡ καταγωγὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς (διάλεξι σὴν Ἑταιρεία Ἑλλήνων Ἐπιστημόνων Μεγάλῃς Βρετανίας, Λονδίνο 18-04-1980)*, Αθήνα 1980.
- Βανδώρου Γεράσιμου, *Περὶ Βυζαντιακῆς Μουσικῆς*, Ἐν Πάτραις 1908, σσ. 17-19.
- Βαμβουδάκη Εμμ., *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν μουσικῶν*, τόμος Α', Σάμος 1938.
- Βασιλειάδη Ν., *Ὁ προσδιορισμὸς τοῦ Ἰσοῦ ἐν τῷ ψάλλειν*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο (1900), σσ. 87-90.
- Βασιλειάδου Νικόλαου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ*, Αθήναι 1940.
- Βατοπαιδινού Παγκράτιου, *Ἡ μουσικὴ κλίμαξ ἦτοι ἐπιστημονικὴ διαίρεσις τῆς μουσικῆς κλίμακος καὶ προσδιορισμὸς μῆκους τῶν χορδῶν αὐτῆς κατὰ μεγίστης μαθηματικῆς ἀκρίβειας*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1917.
- Βαφειάδου Κωνσταντίνου, *Ἡ γνησιότης τῆς καταγωγῆς τῆς Ἑθνικῆς ἡμῶν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τῆς ἐπιλεγομένης Βυζαντινῆς*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1918.
- Βεργωτῆ Γεωργίου, *Ἡ χρῆσις τῶν ψαλμῶν σὺν νυχθήμερες ἀκολουθίαις τῆς Ὁρθοδόξου λατρείας καὶ ὁ στόχος τους*, ΓΠ, ἔτος 76^ο, τεύχος 746, Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1993, Θεσσαλονίκη, σσ. 29-76.
- *Λεξικὸν Λειτουργικῶν καὶ Τελετουργικῶν Ὁρων*, έκδ. 3^η, Θεσσαλονίκη 1995.

- Βερναδάκη Δημήτρη, *Λόγος Αύτοσχέδιος περί τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἐν Τεργέστη 1876 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1975).
- Βιολάκη Γεωργίου, *Κρίσις τῆς εἰδικῆς Τεχνικῆς ἐπιτροπῆς, περί τινων ἐκκλησιαστικῶν ἁσμάτων ἐκ τῆς ἀρχαίας παρασημαντικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς νῦν ἐν χρήσει μετενεχθέντων, ἐν τῷ ἐνταῦθα δὲ ρωσικῷ ἀρχαιολογικῷ Ἰνστιτούτῳ ψαλέντων, καὶ ἐν τῷ ὑπ' ἀρ. 557 φύλλῳ τοῦ «Ταχυδρόμου» τῆς 3 Μαρτίου 1909 δημοσιευθέντων*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο (1900), σσ. 116-125.
- Βουδούρη Ἀγγελου, *Οἱ μουσικοὶ χοροὶ τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας κατὰ τοὺς κάτω χρόνους*, Ο., ἔτος Θ' (1934), σσ. 343-348, 372-378, 532-537 καὶ ἔτος ΙΑ' (1937), σσ. 95-99, 128-129, 153-156, 187-191, 252-258, 283-290 ὅπως καὶ ανατ. Ο., Κωνσταντινούπολη 1935.
- *Συμβολή εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, Ο., ἔτος ΚΑ' (1946), σσ. 317-321, 402-408, ἔτος ΚΒ' (1947), σσ. 33-39.
- Βούλγαρη Ευγένιου, *Πραγματεία περί μουσικῆς*, Ἐν Τεργέστη 1868 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975).
- Βουρλή Αθανασίου, *Δογματοθητικαὶ Ὁψεις τῆς Ὁρθοδόξου ψαλμωδίας*, Αθήναι 1994.
- *Ἡ Ἱερὰ ψαλμωδία ὡς μέσον ἀγωγῆς (Ἡθικομουσικολογικὴ μελέτη)*, Αθήναι 1995.
- Gastoue Amede, *Ἡ Ἀρχαία βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ σημειογραφία ταύτης*, ΦΒ, ἔτος Δ' (Ζ'), αρ. 19-20, 15-31 Ἰανουαρίου 1909, σ. 7, ἔτος Ε' (Ζ'), αρ. 1-2, 15-30 Ἀπριλίου 1909, σσ. 2-3, αρ. 5-6, 15-30 Ἰουνίου 1909, σσ. 4-6, αρ. 7-8, 15-31 Ἰουλίου 1909, σσ. 6-7, αρ. 9-10, 15-31 Αὐγούστου 1909, σ. 4, αρ. 13-14, 15-31 Ὀκτωβρίου 1909, σσ. 7-8, αρ. 15-16, 15-30 Νοεμβρίου 1909, σσ. 3-5, αρ. 19-20, 15-31 Ἰανουαρίου 1910, σσ. 6-7, αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1910, σσ. 5-6.
- Γεδεών Μ., *Ἡ καλαισθησία τῶν Βυζαντινῶν*, ΕΑ, ἔτος 39^ο - 40^ο, τόμος 39^{ος}, Ἰανουαρίου - Δεκεμβρίου 1919, σσ. 124, 131-132, 138-140, 150-153, 156-158.
- Γεωργίου Π., *Ἀρμονία, Ἐτεροφωνία, Ἰσοκράτης, Ἴσον, Μονοφωνία, Τρόπος, Τυπικόν, Σημειογραφία*, Ὁρθοσκευτικὴ & Ἠθικὴ Εγκυκλοπαίδεια, τόμοι 3^{ος}, 5^{ος}, 6^{ος}, 9^{ος} καὶ 11^{ος}, Αθήναι 1963, 1964, 1965, 1966 καὶ 1967.
- Γεωργιάδου Θρασύβουλου, *Musik und Sprache. Das Werden der abendladischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, ἐλληνικὴ ἐκδ., Μουσικὴ καὶ Γλῶσσα. Το γίνεσθαι τῆς δυτικῆς μουσικῆς παρουσιασμένο στὴ μελοποίηση τῆς Λειτουργίας, μετ. Θέμελη Δ., Αθήνα 1994.

Γιαλούρη Χρυσόστομου, 'Υμνωδία και 'Υμνωδοί, Εφ., έτος Η'(1959), σσ. 793-795, 832-835, έτος Θ'(1960), σ. 58-61, 179-182, 218-221, 303-305, 339-342, 411-413, 450-453, έτος Ι'(1961), σσ. 631-633, 669-671, 708-711, 742-744, έτος ΙΑ'(1962), σσ. 268-270, 301-302, 337-339, 365-367, 399-401, 429-433.

Γιάννου Δημήτρη, *Γενική επισκόπηση Ιστορίας της μουσικής*, τεύχος Α', έκδ. 6^η, Θεσσαλονίκη 1992.

Γριτσάνη Παναγιώτη, *Τò περί τής μουσικής τής 'Ελληνικής 'Εκκλησίας Ζήτημα*, Νεάπολη 1870 (φωτ. ανατ. Αθήναι 1975).

Δανιηλίδου Αθανάσιου, *Μιά φωνή έξ 'Αγίου 'Ορους, 'Η Βυζαντινή μουσική έν άμύνη*, ΦΒ, έτος Γ'(Ε'), αρ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1908, σσ. 7-8, αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1908, σσ. 5-6, έτος Δ'(Ζ'), αρ. 1-2, 15-31 Απριλίου 1908, σσ. 5-6, αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1908, σσ. 5-7, αρ. 9-10, 15-31 Αυγούστου 1908, σσ. 5-7, αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1908, σσ. 5-6, έτος Ε'(Ζ'), αρ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1909, σσ. 6-7, αρ. 3-4, 15-31 Μαρτίου 1909, σσ. 4-6, αρ. 5-6, 15-30 Ιουνίου 1909, σσ. 7-8, αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1909, σσ. 7-8, αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1909, σσ. 6-7, αρ. 13-14, 15-31 Οκτωβρίου 1909, σσ. 6-7, αρ. 15-16, 15-31 Νοεμβρίου 1909, σ. 7, αρ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1910, σσ. 4-6.

Ευθυμιάδη Αβραάμ, *Μαθήματα Βυζαντινής 'Εκκλησιαστικής Μουσικής*, έκδ. 3^η, Θεσσαλονίκη 1988.

Hannick Christian und Wolfram Gerda, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung uber den Kirchengesang*, Corpus Scriptorum de re musica, Band I, Wien 1985.

Θερειανού Ευσταθίου, *Περί τής μουσικής τών 'Ελλήνων και ιδίως τής 'Εκκλησιαστικής*, 'Εν Τεργέστη 1875 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975).

Θεοδώρου Ευάγγελου, *Τò ζήτημα έθνικών επιδράσεων επί τής χριστιανικής λατρείας*, Θ., τόμος ΝΓ', Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1982, τεύχος Δ', σσ. 833-849.

Καϊμάκη Δημήτρη, «*Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου*» υπόμνημα σε εκλεκτούς ψαλμούς, Θεσσαλονίκη 1992

Καρά Σίμωνα, *Μέθοδος τής 'Ελληνικής Μουσικής - Θεωρητικόν*, τόμοι Α'-Β', 'Αθήναι 1982.

Καμαράδου Γεώργιου, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου*, 'Αθήναι 1976.

- Καραγκούνη Κ., *Ἡ μουσική σὴν ἀρχαία Ἑλλάδα καὶ τεχνική θεώρηση αὐτῆς*, Βόλος 1995
- Καρακατσάνη Χαράλαμπος, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, τόμος Α', Θεωρητικόν Ἀπόστολου Κῶνστα τοῦ Χίου, κώδιξ αρ. 1867(1820) ΕΒΕ, Αθήναι 1995.
- Kostlin H. A., *Ἡ μουσική τῶν Ἑλλήνων*, ΦΒ, ἔτος Δ'(ς'), αρ. 4-5-6, 31 Μαΐου, 15-30 Ιουνίου 1908, σσ. 4-6, αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1908, σσ. 1-2, αρ. 9-10, 15-31 Αυγούστου 1908, σσ. 2-4, αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1908, σσ. 1-2, αρ. 14, 31 Οκτωβρίου 1908, σσ. 2-3, αρ. 15-16, 15-30 Νοεμβρίου 1908, σσ. 5-6, αρ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1909, σσ. 7-8, αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1909, σσ. 6-7.
- Κουκούλη Ι., *Σκέψεις τινές καὶ κρίσεις περὶ τῆς «Λειτουργίας» μουσικοῦ βιβλίου τοῦ καθηγητοῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν τῷ ᾠδεῷ Ἀθηνῶν κ. Κωνστ. Ψάχου*, ΦΒ, ἔτος Ε'(Ζ'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1910, σ. 8.
- Κουπιώρη Παναγιώτη, *Λόγος πανηγυρικός περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Αθήνησι 1876 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1975).
- Κωνσταντινίδου Μαρίας, *Λεξικό για την Θεωρία της Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Θεσσαλονίκη 1996.
- Κωνσταντινόπουλου Γρηγόρη, *Ἡ συμφωνική ὁρθόδοξη Λειτουργία τοῦ Δημήτρη Παπαποστόλου*, Σ., τεύχος 33, Ιανουάριος - Μάρτιος 1990, σσ. 95-96.
- Λέκκα Δημήτρη, *Ἡ μαθηματικὴ θεωρία τῆς μουσικῆς - Πυθαγόρειο καὶ φυσικὸ σύστημα*, Αθήνα 1995.
- Μαζαράκη Δέσποινας, *Μουσική ἑρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἁγιορεῖτικα χειρόγραφα*, ἐκδ. 2^η, Αθήνα 1992.
- Μανασσεῖδη Συμεών, *Μία γνώμη περὶ γραφῆς τῶν διαφορῶν ἐναλλαγῶν τῶν κατὰ τὴν φαλμφοδιὰν ὑπηχημάτων ἢ ἴσων*, ΦΒ, ἔτος Ε'(Ζ'), αρ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1909, σσ. 5-6.
- Μαξίμου Λαοδικεῖας, *Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ο., ἔτος 27^ο(1952), τεύχος 1^ο, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος, σσ. 24-35.
- Μαρτίνου Ιωάννου, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ καταγωγὴ αὐτῆς*, ΦΑ, ἔτος Α', αρ. 1, 1 Οκτωβρίου 1901, σ. 1, αρ. 3, Νοεμβρίου 1901, σ. 1, αρ. 4, Νοεμβρίου 1901, σ. 1, αρ. 7, 1 Ιανουαρίου 1902, σ. 2, αρ. 8, 15 Ιανουαρίου 1902, σ. 1, αρ. 10, 15 Φεβρουαρίου 1902, σ. 1, αρ. 12, 15 Μαρτίου 1902, σ. 1, αρ. 15, 1 Μαΐου 1902, σ. 4, αρ. 22, 28 Αυγούστου 1902, σσ. 3-4, αρ. 23-24, 1-15 Σεπτεμβρίου 1902, σσ. 8-7.
- Μελισσινού Παμφιδεῖας, *Ἡ μουσικὴ Ἀρμονία ἐν τῇ ἐκτελέσει τῆς ἱερᾶς ἠμῶν μελωδίας*, ΠΕΑ, τεύχος 4^ο(1901), σσ. 25-41.

- *Περί κατάρτισμού μουσικῶν χορῶν ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἐκκλησίαις ἡμῶν*, ΦΒ, ἔτος Ε'(Ζ'), αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1909, σσ. 4-5.
- *Καλλιτεχνικὴ ἐκτέλεσις τῆς ἱερᾶς ἡμῶν μελωδίας*, ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1908, σ. 6.

Μεταλληνοῦ Γεώργιου, *Ἀρμόνιον καὶ Ὁρθόδοξος Πνευματικότητα*, Αθήναι 1970.

Μπισάκη Κωνσταντίνου, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης ἕως τὴν Εἰκονομαχία*, ἐκδ. 2^η, Αθήνα 1986

Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον Θεωρητικόν συντομώτατον ἥτοι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς καὶ Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς*, μέρη 1^ο-2^ο, Αθήναι 1902.

Μιχαηλίδη Σόλωνα, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Μορφωτικὸ Ἴδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, ἐκδ. 2^η, Αθήνα 1989.

Μουσικῆς Επιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1883), *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1888 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1978).

- *Ἡ καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ΕΑ, ἔτος 8^ο, 18 Νοεμβρίου 1887 - 26 Οκτωβρίου 1888, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1887-1888, σσ. 119-121.

Μπουγάτσου Ἰωάννη, *Αἱ ἀπόψεις τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων περὶ τετραφωνίας καὶ τοῦ Λεσβίου συστήματος*, ΙΝΣ, Μελετήματα 2, Αθήναι 1993.

Neubecker J. A., *Ἡ μουσικὴ στὴν Ἀρχαία Ελλάδα*, ἐκδ. Οδυσσεᾶς ΕΠΕ, Αθήνα 1986.

Νικοκλή Λεωνίδα, *Κατάρτισμός μουσικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο(1900), σσ. 97-101.

Νικολαΐδη Στ., *Δύο διαλέξεις περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Αθήναι 1954.

Νικολέρη Κυριαζή, *Το Ἰσοκράτημα*, Βόλος 1995.

- *Ἱστορικὴ διαδρομὴ ἀρχαίας & βυζαντινῆς χορωδιακῆς μουσικῆς - Οργάνωση βυζαντινῆς χορωδίας*, Βόλος 1995.

Οικονόμου Χαραλάμπους, *Βυζαντινῆς Μουσικῆς Χορδὴ - Θεωρητικόν*, Πάφος 1940.

Παγανά Νικολάου, *Κατάρτισμός χορῶν Ἰσοκρατῶν καὶ Κανοναρχῶν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ*, ΦΑ, ἔτος, Α', αρ. 23-24, 1-15 Σεπτεμβρίου 1902, σ. 7.

- *Ἔσσημα Παιδαγωγικόν*, ΕΑ, ἔτος 16^ο, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, σ. 311.
- *Ἔσσημα ψαλλόμενον εἰς τὴν ἑορτήν τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, ΕΑ, ἔτος 16^ο, 1 Μαρτίου 1896 - 28 Φεβρουαρίου 1897, Κωνσταντινούπολη 1897, σ. 368.

- Πάνα Κωνσταντίνου, *Θεωρία, Μέθοδος και 'Ορθογραφία τῆς Βυζαντινῆς 'Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, έκδ 1^η, Αθήναι - Πάτραι 1970.
- Παναγιωτόπουλου Δ., *Θεωρία και Πράξις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, έκδ. 5^η, Αθήναι 1991.
- Παπαδημητρίου Αναστάσιου, *Μία γνώμη ἐπί τοῦ 'Ισού*, ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 5-6, 15-30 Ιουνίου 1907, σσ. 7-8.
- Παπαδημητρίου Κωνσταντίνου, *Τὸ μουσικόν ζήτημα ἐν τῇ 'Εκκλησίᾳ τῆς 'Ελλάδος*, Αθήναι 1921.
- Παπαδοπούλου Γεώργιου, *Συμβολαί εἰς τὴν 'Ιστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν 'Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, 'Εν Αθήναις 1890 (φωτ. ανατ. 1977).
- *'Ιστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς 'Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, 'Εν 'Αθήναις 1904 (φωτ. ανατ. Κατερίνη 1990).
 - *Πρακτικά τῆς 67^{ης} συνεδρίασης (ΞΖ') τῆ 31 'Οκτωβρίου 1900 τοῦ ΕΜΣΚ*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο(1900), σσ. 157-162.
 - *Πρακτικά τῆς 69^{ης} (ΞΘ') συνεδρίασης τῆ 12 Δεκεμβρίου 1900 τοῦ ΕΜΣΚ*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο(1900), σσ. 165-169.
 - *Λόγος Πανηγυρικός ἐκφωνηθεὶς κατὰ τὴν Β' Επετηρίδα τοῦ ΕΜΣΚ ἐν τῇ Πατριαρχικῇ Μεγάλῃ τοῦ Γένους σχολῇ*, ΠΕΑ, τεύχος 3^ο(1900), σ. 190, σημ. 1.
- Παπαδοπούλου Ευστράτιου, *'Η καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ΕΑ, ἔτος 8^ο, 18 Νοεμβρίου 1887 - 26 Οκτωβρίου 1888, σσ. 119-121.
- Παπαλεξανδρῆ Νικολάου, *Τὸ ὑπὸ συζήτησιν τεθὲν φλέγον ζήτημα*, ΦΒ, ἔτος Ε'(Ζ'), αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1910, σσ. 6-7.
- Πατρινέλη Χρήστου, *Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι και Δομέστικοι τῆς Μεγάλῆς 'Εκκλησίας (1453-1821)*, Μνημοσύνη, τόμος 2^{ος} 1968-1969, 'Εν 'Αθήναις, σσ. 64-93 και *Studies in Eastern Chant*, vol. II, New York Toronto 1973, σσ. 141-170.
- Πασπαλλῆ Δημητρίου, *Τὸ ζήτημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ΕΑ, ἔτος 8^ο, 18 Νοεμβρίου 1887 - 26 Οκτωβρίου 1888, σσ. 174-178.
- Παχτίκου Γεώργιου, *'Η 'Ελληνικὴ 'Εκκλησιαστικὴ μουσικὴ και ἡ ἀρμονικὴ πολυφωνία*, ΕΑ, ἔτος 22^ο, αρ. 27, 5 Ιουλίου 1902, σσ. 277-280, αρ. 28, 12 Ιουλίου 1902, σσ. 285-288, αρ. 29, 19 Ιουλίου 1902, σσ. 301-304, αρ. 30, 26 Ιουλίου 1902, σσ. 309-311, αρ. 31, 2 Αυγούστου 1902, σσ. 335-337, αρ. 32, 3 Αυγούστου 1902, σσ. 359-361.

- *Ἡ Μεσαιωνικὴ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ*, ΕΑ ἔτος 15°, 1 Μαρτίου 1895 - 29 Φεβρουαρίου 1896, σσ. 406-407, 414-416, ἔτος 16°, 1 Μαρτίου 1896- 28 Φεβρουαρίου 1897, σσ. 15-16, 30-31, 45-47.
- Rebours J. B., *Δημοσίευσις ἀρχαίων χειρογράφων, Πραγματεῖα τοῦ XV αἰῶνος περὶ Βυζαντινῆς μουσικῆς*, ΦΒ, ἔτος Ϛ'(Η'), αρ. 1-2, 15-31 Ιουλίου 1910, σσ. 5-6, αρ. 3-4, 15-31 Αυγούστου 1910, σσ. 5-6, αρ. 5-6, 15-30 Σεπτεμβρίου 1910, σσ. 6-7, αρ. 7-8 15-31 Οκτωβρίου 1910, σσ. 6-7, αρ. 9-10, 15-30 Νοεμβρίου 1910, σσ. 4-5, αρ. 11-12, 15-31 Δεκεμβρίου 1910, σσ. 6-7, αρ. 13-14, 15-31 Ιανουαρίου 1910, σ. 7.
- *Ἱστορικὴ Ἐξέλιξις τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 1-2, 15-30 Απριλίου 1907, σ. 1-2, αρ. 3-4, 15-31 Μαΐου 1907, σ. 1, αρ. 5-6, 15-30 Ιουνίου 1907, σσ. 6-7,
- Σάθα Κωνσταντίνου, *Ἱστορικόν δοκίμιον περὶ θεάτρου καὶ μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν*, Βενετία 1878 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1979).
- Σπαθάρη Ανδρέα, *Σκέψεις τινές περὶ μουσικῆς*, ΦΒ, ἔτος Ϛ'(Η'), αρ. 1-2, 15-31 Ιουλίου 1910, σσ. 7-8, αρ. 3-4, 15-31 Αυγούστου 1910, σσ. 6-7, αρ. 5-6, 15-30 Σεπτεμβρίου 1910, σσ. 5-6.
- Σπυρίδης Χαράλαμπος, *Εὐκλείδου Κατατομὴ Κανόνος*, Αθήναι 1996.
- Στάθης Γρηγόρης, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγίου Ὁρους, Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκηπῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, IBM, τόμοι Α'-Β', Αθήναι 1975.
- *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας*, IBM, Μελέται 3, ἐκδ. 3^η, Αθήνα 1994.
- *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς Βυζαντινῆς σημειογραφίας*, IBM, Μελέται 2, ἐκδ. 3^η, Αθήνα 1993.
- *Ψάλτες Οἱ Ἀσίγητοι Τέτιγες τῆς Ἐκκλησίας*, Αθήναι 1989.
- *Οἱ μοναχοὶ καὶ ἡ μουσικὴ τῆς Λατρείας*, ανατ. ΠΠΜΣ, Ἁγία Μετέωρα 1990, σσ. 229-242.
- *Ἡ ἐξήγησις τῆς ψαλτικῆς Τέχνης*, Θ., τόμος ΝΗ' Ιανουάριος - Μάρτιος 1987, τεύχος 2^ο, σσ. 342-343 καὶ ανατ. Θ., Ουάσιγκτον 1986.
- *Μορφολογία καὶ Ἐκφραση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Αθήνα 1980.
- *Ἡ σύντομη καὶ ἀργὴ παράδοσις τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ανατ. τόμος "Ἀξίες καὶ Πολιτισμὸς" - Αφιέρωμα στον Καθηγητὴ Ευάγγελο Θεοδώρου, Αθήνα 1991, σσ. 385-401.

- Στεφανίδου Βασιλείου, *Σχεδιάσμα περί μουσικής ιδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, ΠΕΑ, τεύχος 5^ο (1902), σσ. 207-279.
- Σφακιανάκη Κ., *Ἀρμονία, Ἀρμονική, Ἴσοκράτης, Τρόπος, Ἐγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ἐλευθερουδάκη*, τόμοι 2^{ος}, 6^{ος} και 12^{ος}, Αθήναι 1927, 1929 και 1931.
- Tardo Lorenzo, *L' antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938.
- Τεγόπουλου-Φυτράκη, *Ἑλληνικό Λεξικό*, ἐκδ. 7^η, Αθήνα 1993.
- Τολίκα Ολυμπίας, *Ἐπίτομο Ἐγκυκλοπαιδικό Λεξικό τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1993.
- Τσώκλη Ιωάννη, *Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ χοροῦ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς σχολῆς τοῦ Ῥωδείου ἐν τῷ ναῷ τῆς Χρυσοσπλιωτίσσης*, ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 21-22, 15-29 Φεβρουαρίου 1908, σσ. 3-6.
- Φιλοξένους Κυριακού, *Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολη 1868.
- Φιλόπουλου Γιάννη, *Εἰσαγωγή στήν Ἑλληνική πολυφωνική Ἐκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1990.
- Φωκαΐδη Φωκά, *Ἡ Παραδοσιακή τέχνη τῆς Ἱερᾶς Ὑμνωδίας τῶν Ἑλλήνων*, ἐκδ. 2^η, Λευκωσία 1987.
- Χαλάτζογλου Παναγιώτη, *Σύγκρισις τῆς Αραβοπερσικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν*, ΠΕΑ, τεύχος 2^ο (1900), σσ. 68-96.
- Χατζηθεοδώρου Θεόδωρου, *Ἀπλὴ Μέθοδος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Αθήναι 1977.
- εἰσαγωγή στο βιβλίο του Ψάχου Κ., *Τὸ Ὀκτάκων σύστημα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*.
- Χουρμουζίου Στυλιανού, *«Δαμασκηνός» Θεωρητικόν πλῆρες τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, Λευκωσία 1936.
- *Εἰς τὰς περί ἐναρμονίσεως τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐξενεχθείσας γνώμας*, ΦΒ, ἔτος Σ'(Η'), αρ. 23-24, 15-30 Ἰουνίου 1911, σ. 3-8.
 - *Περί καταρτισμοῦ ὁμοίομορφου συστήματος ἐν τῷ ψάλλειν*, ΕΑ, ἔτος 8^ο, 5 Ἰανουαρίου - 31 Δεκεμβρίου 1908, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1908, σσ. 123-124, 137-138 και ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1908, σσ. 2-3.
 - *Γνώμαι καὶ κρίσεις*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 9, 15 Ἰουλίου 1905, σσ. 2-3 και αρ. 10, 31 Ἰουλίου 1905, σ. 3-4 και αρ. 11-12, 15-31 Αυγούστου 1905, σ. 6.

Χρυσάνθου Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς*, Τεργέστη 1832 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1976-77).

- *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικόν καὶ πρακτικόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἐν Παρισίοις 1821 (φωτ. ανατ. Αθήνα 1977).

Ψαριανού Διονυσίου, *Ἐκκλησιαστικά Βυζαντινά Ἐμβατήρια*, Ἐν Ἀθήναις 1966.

Ψάχου Κωνσταντίνου, *Περί Ἰσοῦ*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 6, σσ. 1-2.

- *Ἐπιστολιμαία Διατριβή*, ΦΒ, ἔτος Β', αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1906, σσ. 4-6.
- *Περί Ἀρμονίας*, ΦΒ, ἔτος Ε'(Ζ'), αρ. 21-22, 15-28 Φεβρουαρίου 1910, σ. 4, αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1910, σσ. 3-5 καὶ ἔτος Ζ'(Η'), αρ. 1-2, 15-31 Ιουλίου 1910, σσ. 1-3.
- «Δημοσίευσις ἀρχαίων χειρογράφων» (Ἀωνύμου, *Κανόνια τῶν ὀκτώ ἤκων*), ΦΒ, ἔτος Β', αρ. 3-4, 15-31 Μαΐου 1906, σσ. 5-6, αρ. 7-8, 15-31 Ιουλίου 1906, σ. 6, αρ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1906, σσ. 7-8, αρ. 19-20, 15-31 Ιανουαρίου 1907, σσ. 6-7 καὶ αρ. 23-24, 15-31 Μαρτίου 1907, σσ. 7-8.
- *Ὁ χρονοδείκτης ἐν τῇ ἡμετέρᾳ μουσικῇ*, ΦΒ, ἔτος Ζ'(Θ'), αρ. 23-24, 15-30 Ιουνίου 1912, σσ. 2-3.
- *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. 2^η, Αθήναι 1978.
- *Τὸ Ὀκτάηχον σύστημα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήνησι 1941 (ἐκδ. Πολυχρονάκης, Κρήτη 1980).
- *Τέσσαραις ἀρχαῖες Βυζαντινὲς μελωδίαι μετὰ τοῦ Ἰσοῦ αὐτῶν γεγραμμένου δι' ἰδίας ὑπὸ τὸ κυρίως μέλος βοηθητικῆς γραμμῆς*, ΜΠΦ, περίοδος Β', ἔτος Α', σσ. α' - ιζ'.
- *Περί Ἰσοῦ*, ΦΒ, ἔτος Α', αρ. 6, 31 Μαΐου 1905, σσ. 1-2.
- *Σημειώματα Κωνσταντίνου τοῦ Πρωτοψάλτου*, ΦΒ, ἔτος Γ'(Ε'), αρ. 16-17-18, 30 Νοεμβρίου καὶ 15-30 Δεκεμβρίου 1907, σ. 9.

Ψωμιάδου Πολύκαρπου, *Περί τῆς ἐν τῇ Ἀποστολικῇ Ἐποχῇ Ἱερᾶς Ὑμνωδίας*, ΕΑ, ἔτος 12^ο, 1 Μαρτίου 1892 - 28 Φεβρουαρίου 1893, σσ. 330-331, 345-347.

Γ. ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

- Ἀθωνικὴ Μουσικὴ Ἀνθοδέσμη*, ἐκδ. Ἱερᾶς Μονῆς Φιλοθέου, Ἁγίου Ὄρους 1987.
- Καραμάνη Αθανάσιου, *Νέα Μουσικὴ Συλλογὴ*, τόμος Α', ἐκδ. 6^η, Θεσσαλονίκη 1955.
- Κυριαζίδου Αγαθαγγέλου, *Ἐν Ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1896.
- Μουσικοδιδασκάλων τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, *Μουσικὴ Βιβλιοθήκη, διηρημένη εἰς τόμους καὶ περιέχουσα ἀπάσης τῆς ἐνιαυσίου ἀκολουθίας τὰ μαθήματα τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ μετ' αὐτὴν μουσικοδιδασκάλων, μετὰ προσθήκης τῶν μέχρι τοῦδε ἀνεξηγήτων, ἐκδίδεται ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Α.Θ. Παναγιώτου καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου παρὰ τῶν μουσικοδιδασκάλων τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, τόμος 1^{ος}, Ἐν τῇ Πατριαρχικῇ τυπογραφίᾳ (Κωνσταντινούπολις) 1868.
- Νικολαΐδη Βασίλειου, *Λειτουργικά*, Στανπούλ 1961.
- *Τὰ ἔνδεκα Ἑωθινά*, Στανπούλ 1966.
- Παπασάββα Νίκου, *Ἀναστασιματάριον - Καταβασίαι*, Ἐν Λεμεσῷ 1988.
- Ψαλτήριον Τερπνόν*, ἐκδ. Ἱερᾶς Μονῆς Σίμωνος Πέτρας, Ἁγίου Ὄρους 1991, κ.α.
- Ψάχου Κωνσταντίνου, *Ἡ Λειτουργία συντεθείσα μετὰ διπλῆς συνηχητικῆς γραμμῆς κατὰ τὸ ὄφος καὶ τὴν παράδοσιν τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας*, Ἐν Ἀθῆναις 1909.

Δ. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

- Ἐγκόλπιον τοῦ Ἀναγνώστου, Ἱεραῖ Ἀκολουθίαι τοῦ Ἑσπερινοῦ τοῦ Ὄρθρου τῆς Θ. Λειτουργίας*, ΑΔΕΕ, ἐκδ. ΙΒ' (1991).
- Τυπικόν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας*, ὁμοιον καθ' ὅλα πρὸς τὴν ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐγκεκριμένην ἐκδοσιν, ἥτις δις ἐξεδόθη ὑπὸ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, με πολλὰς προσθήκας καὶ ἐπιδιορθώσεις ὑπὸ τοῦ Πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη, ἐργασθέντος μετὰ δύο ἀλλεπαλλήλων ἐπιτροπῶν ἐπὶ τοῦτω πατριαρχικῇ διαταγῇ ὁρισθειῶν, ἐκδ. Σαλιβέρου, Ἀθῆναι 1888.

